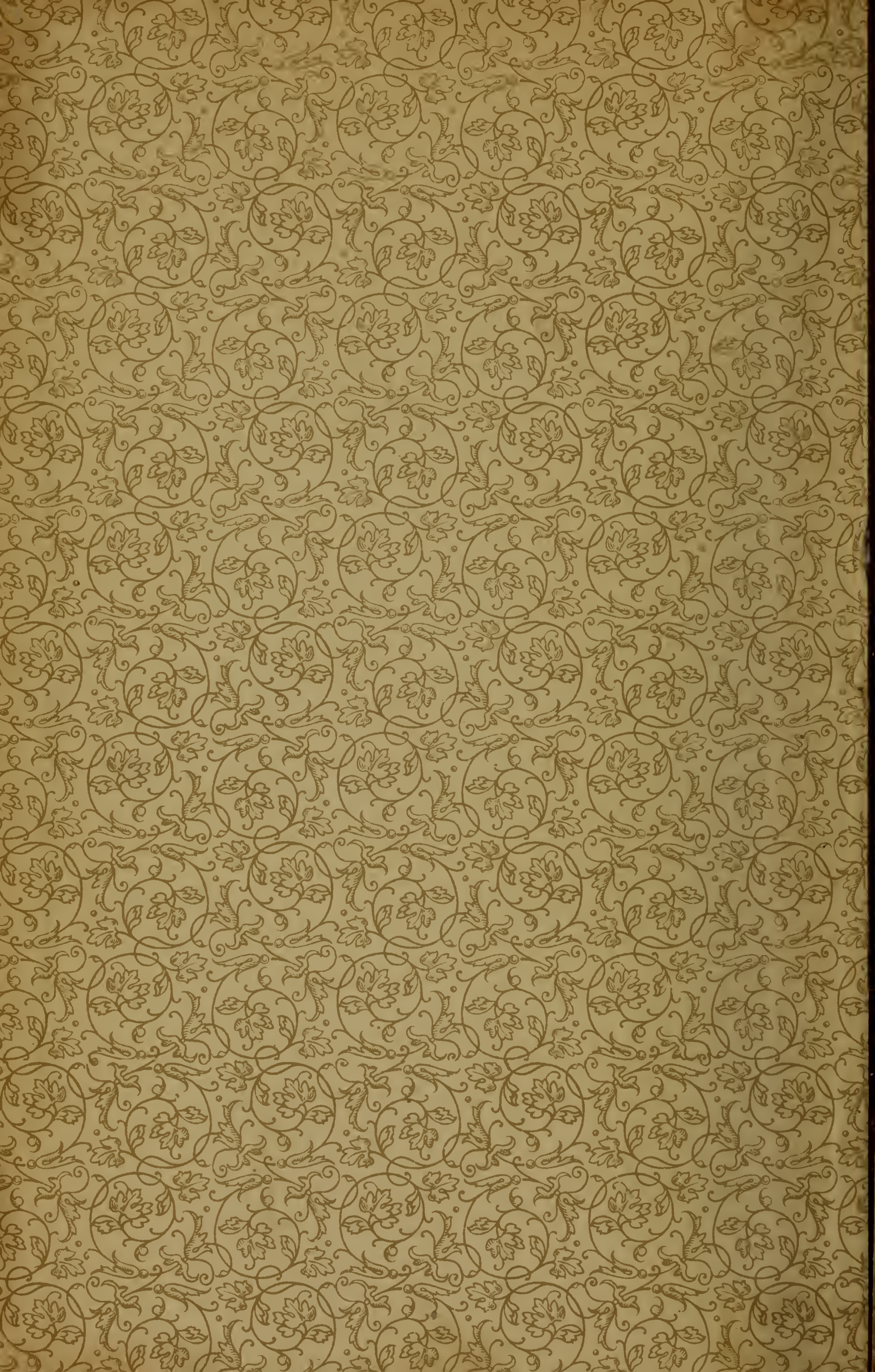


3 1761 09374791 3







Die

klassische Ästhetik der Deutschen.

Würdigung
der kunsttheoretischen Arbeiten Schiller's, Goethe's
und ihrer Freunde.

Von

Otto Harnack.

Mit dem Facsimile eines ungedruckten Gedichts von Schiller.



Leipzig.
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
1892.



Die Kunst lehrt die geadelte Natur
mit Menschentönen zu uns reden,
in todten seelenlosen Orden
verbreitet sie der Seele Spur.
Bewegung zum Gedanken zu beleben,
der Flamme todtes Spiel
zum Rang der Geister zu erheben,
ist ihres Strebens edles Ziel.
Nehmt ihr den Blumenkranz vom Haupte,
womit der Kunst wohlthät'ge Hand
das bleiche Trauerbild umlaubte,
nehmt ihr das prangende Gewand
das Kunst ihm umgethan, — was bleibt der Menschen Leben?
Ein ewig Fliehen vor dem ereilenden Geschick,

ein langer letzter Augenblick!
O wie viel schöner, als der Schöpfer sie gegeben,
gibt ihm die Kunst die Welt zurück!

Jena den 28. März 1790

Friedrich Schiller.

Vorrede.

Mit dem vorliegenden Buch hoffe ich zugleich einen Vorsatz wissenschaftlicher Arbeit auszuführen als auch einem Bedürfnis der gegenwärtigen kritischen Kunstbetrachtung entgegenzukommen. Eine zusammenfassende Darstellung der Kunstbestrebungen Goethe's und Schiller's auf der Höhe ihres gemeinsamen Wirkens, sowie der ihnen verbundenen Freunde, deren engen Zusammenschluß die Einleitung aufzuzeigen versucht, existiert noch nicht. Heinrich von Stein hat sein verdienstvolles Buch bis auf die Schwelle dieses Zeitraums, bis zu Lessing und Winckelmann geführt; Hermann Cohen die philosophische Grundlage unserer klassischen Ästhetik in Kant's Kritik der Urteilskraft nachgewiesen. Möge dieses Buch sich glücklich jenen Vorgängern anschließen!

Die kritische Kunstbetrachtung unserer Tage ist allmählich bis zur Leugnung jeder gesetzgebenden Ästhetik vorgeschritten und wird auf den Rückzug bald bedacht sein müssen. Denn Machtsprüche noch so entschiedener Art können den Trieb des menschlichen Denkens, auch das Kunstgebiet seiner logischen Betrachtung zu unterwerfen nicht ertöten, und tatsächlich kann auch die noch so gesetzlose, angeblich rein historische Kritik der Maßstäbe des Urteils nicht entbehren, ohne welche sie zur bloßen reproduzierenden Beschreibung

herabsinken würde. Wenn jener Rückzug zu Goethe und Schiller, und mittelbar zu Kant zurückführen wird, so wird er einen sehr wesentlichen Fortschritt bedeuten. Denn die Arbeit, welche sie auf ästhetischem Gebiet geleistet, ist bisher noch nicht genügend verwertet worden. Sie ist durch die aufkommende romantische Kritik, Litteratur= und Kunstgeschichte in kaum begreiflicher Schnelle zurückgedrängt und dadurch der deutschen Kunsttheorie die so verderbliche Wendung ge= geben worden, welche das allgemeine Mißtrauen gegen „Ästhetik“ nur allzu erklärlich macht. Die gesamte spekulative, konstruierende Wissenschaft, die heute meist unter jenem Worte verstanden wird, hat sich nicht auf den Grundlagen von Schiller's und Goethe's Lehre erhoben. Diese Lehre beruht weit mehr auf empirischer Beobach= tung; sie hat einen hohen Respekt vor der Nachbildung der Natur, und sie richtet ihr Augenmerk wesentlich auf die psychische Wirkung, welche das Kunstwerk hervorbringt, und auf die Mittel, welche die Bedingung dieser Wirkung sind. Es scheint, als ob die eifrigen Kämpfer, welche heute mit revolutionärem Ungestüm gegen den „klassischen Idealismus“ vorgehen, nicht die Zeit gehabt haben, sich darüber zu orientieren, daß gerade unsere Klassiker an manchen Stellen ihren Bestrebungen recht weit entgegenkommen. Freilich geschieht dies Entgegenkommen stets in jenen philosophischen Formen, die manchem schon an sich eine Abschreckung bedeuten.

Für die gegenwärtige Arbeit habe ich bereits manche Gesichts= punkte in Einzelabhandlungen angegeben, die in der „Vierteljahr= schrift für Litteraturgeschichte“ und den „Preußischen Jahrbüchern“ erschienen sind. Wenn sich die Darstellung, was Goethe betrifft, an einzelnen Punkten mit meinem Buche „Goethe in der Epoche seiner Vollendung“ berührt, so behandelt sie doch eine frühere und in vielem

andersartige Entwickelungsstufe Goethe's. Da manche auch in derartig zusammenfassenden Arbeiten vor allem „ungedrucktes Material“ suchen, so sei hier mitgeteilt, daß ich den Nachlaß Meyer's, als er sich auf der Weimarer Bibliothek befand, ausgenutzt und auch in dem Goethe- und Schiller-Archiv, was sich von der Korrespondenz beider Dichter mit Meyer dort befindet, durchgesehen habe. Bekanntlich ist von den Briefen Meyer's der allergrößte Teil, und auch von denen Goethe's noch eine beträchtliche Menge ungedruckt. Der Nachlaß W. Humboldt's und Körner's ist längst geklärt; die Briefe des letzteren an Humboldt müssen wohl für endgiltig verloren gelten, — eine beklagenswerte Lücke in dem Bilde jener Tage. Die Hinzufügung eines ungedruckten Gedichts von Schiller, dessen Mitteilung ich der Güte des Herrn Dr. Schwartz aus Riga verdanke, wird um des Inhalts der Verse willen wohl nicht als fremdartiger Ausputz gelten.

Citiert habe ich soweit möglich nach den Drucken in den „Horen“ und „Propyläen“, welche den Grundstock des Materials für meine Arbeit lieferten. Wenn diese Citationsweise manchem unbequem sein wird, so wird sie dem um so erwünschter sein, der die gesamte Darstellung nachzuprüfen unternimmt; denn in beiden Zeitschriften findet sich vereinigt, was man sonst aus den verschiedensten Ausgaben sich zusammenzusuchen hat. Im übrigen habe ich Goethe nach der Hempel'schen Ausgabe citiert, da die Weimarische noch nicht weit genug vorgeschritten ist. Briefe, die sich in den gebräuchlichen Sammelausgaben finden, habe ich bloß nach dem Datum angeführt. Von neueren Schriften, die mir bei der Arbeit oft nützlich geworden, möchte ich besonders nennen: Erich Schmidt's Ausgabe der italienischen Briefe und Tagebücher, Weizsäcker's Aus-

wahl aus Meyer's kleineren Schriften, Strehlke's Einleitungen und Anmerkungen zum achtundzwanzigsten Bande der Hempel'schen Goethe-Ausgabe, Kühnemann, die Kantischen Studien Schiller's, Jonas, Ansichten über Ästhetik und Litteratur von Wilhelm von Humboldt.

Der Weg, den ich hier eingeschlagen, wird von manchem beanstandet werden; möge aber auch wo ich fehlgegangen sein sollte, doch die Überzeugung, die mich geleitet, zu Tage treten, daß wir Goethe und Schiller nicht nur einzelne vorzügliche Dichterwerke, sondern eine geistige Gesamtarbeit unvergänglichen Wertes verdanken.

Rom, 26. Oktober 1891.

O. Harnack.

Inhalt.

Einleitung.

Welch unaufhaltsamen Fortschritt, welche Aufeinanderfolge immer neuer, überraschender Erscheinungen zeigt die deutsche Litteratur in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts! Lang gebundene Kräfte haben sich gelöst und in immer neuen Ausbrüchen schaffen sie die wechselndsten Gestalten, jede für die Zeitgenossen ein Gegenstand des Staunens, zuerst bezweifelt, bald vergöttert, bald wieder bei Seite geworfen um neuer hinreißender Eindrücke willen! In dem Sturm weniger Jahrzehnte wurde unvergleichlich mehr geleistet und geschaffen als in der dumpfen Zaghaftigkeit der zwei vorhergegangenen Jahrhunderte.

Dieser Fülle überströmender Schaffenskraft entsprach aber naturgemäß nicht ein sicheres Beherrschungsvermögen, welches diesen Reichtum als frei zu verwaltendes Eigentum überschauen und ihn zu bleibendem Besitz und dauernder Nutzbarkeit hätte schätzen und sichten können. Die Maßstäbe für die Vielgestaltigkeit neuer Erzeugnisse mangelten noch. Der Weg vom Messias zu Agathon und Oberon, von Minna von Barnhelm und Emilia Galotti zum Götz und Werther, von den Räubern und der Louise Millerin zu Iphigenie und Tasso, dieser Weg war zu seltsam gewunden, zu sehr von scheinbar unübersteiglichen Hindernissen gehemmt, welche dennoch auf die überraschendste Art überwunden wurden, — um so schnell von einem kritischen Auge übersehen und auf die Zweckmäßigkeit

seiner Führung geprüft werden zu können. Wohl suchte man sich zu orientieren, so gut als es ging; ein solcher Orientierungsversuch war Lessing's „Laokoon oder von den Grenzen der Malerei und Poesie;“ aber der Überschwang der Strebensfreude verwirrte auch diese Zeichnungen wieder, und mit Herder vereint war das stürmende und drängende Geschlecht nicht geneigt die Grenzlinien, die Lessing gezogen hatte, zu respektieren. Die Forderungen, die er gestellt hatte, waren nicht aus der Tiefe einer in sich geschlossenen und dennoch den Reichtum der Zeit umfassenden Gesamtanschauung entsprungen; sie traten daher nicht mit einer unbedingt wirkenden Überzeugungskraft auf.

In dieser Zeit künstlerischer Ziel- und Gesetzlosigkeit begannen die beiden größten Dichter Deutschlands ihr Wirken; aber nicht lange genügte ihnen die Übung ihrer Kraft ohne Bewußtsein eines Maßes und einer zu erstrebenden Vollendung; sie wandten sich zu systematischer und methodischer Arbeit, welche unter strenger Mühe sie schließlich Ziel und Wege klar zu erkennen lehren sollte. Hier war es indes von hemmendster Wirkung, daß mit dem Fortschritte des poetischen Erzeugens die Entwicklung der Kunstphilosophie kein Gleichmaß gehalten hatte; die Versuche, eine Theorie der Kunst, der redenden wie der bildenden, hervorzubringen, mußten unbefriedigend bleiben, da ihnen die Anlehnung an eine grundlegende Ästhetik fehlte. Zu Ende der achtziger Jahre sehen wir Goethe aus Italien mit einem unübersehbaren Reichtum von Kunst- und Naturbeobachtung zurückgekehrt, von der Überzeugung durchdrungen eine neue Epoche mit dem, was er gewonnen, einleiten zu müssen, — dennoch unfähig die Grundrichtung zu bestimmen, in der sich diese Thätigkeit bewegen müsse, und in einer nichts weniger als schaffensfreudigen, vielmehr resignierten und ermüdeten Stimmung. Zu derselben Zeit sehen wir Schiller, unzufrieden mit dem, was er bisher geleistet, nach den verschiedensten Seiten bemüht die Normen für eine gesteigerte und erhöhte Tätigkeit, die Bedingungen eines

seiner selbst gewissen Schaffens sich zu erringen, ohne doch bei allem Ernst dieser grundlegenden Arbeit in sich die Kraft zu fühlen, die letzten Fundamente dieses Gedankenbaues selbständig legen zu können.

Da ward das erlösende Wort auch für die Ästhetik von dem Manne gesprochen, der die größte Umwälzung, welche die deutsche philosophische Wissenschaft je erfahren, vollbracht hatte: 1790 erschien Kant's Kritik der Urteilskraft. Hier war die selbständige Berechtigung der ästhetischen Betrachtungsweise zum ersten Male in vollster Freiheit und Sicherheit erwiesen; hier war der feste Boden gegeben, auf welchem eine Wissenschaft der Kunst, eine Selbstbetrachtung und Selbstbeurteilung des Künstlers sich erheben konnte. Und zwar wurde hier in gleichem Maße für den dem Ideal nachjagenden oder den der Natur eng verbundenen Künstler gesorgt; war doch einerseits das ästhetische Urteil als ein völlig subjektives gekennzeichnet, und zugleich ebendasselbe durch die Parallelisierung mit der teleologischen Beurteilung der Natur in ein Verhältnis zu einer bestimmten Naturbetrachtung gesetzt.

Dreißig Jahre später schrieb Goethe über den Eindruck des Werkes: „Nun aber kam die Kritik der Urteilskraft mir zu Händen, und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse, eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselsweise. . . . Das innere Leben der Kunst sowie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein, und was neben einander stand, wohl für einander, aber nicht absichtlich wegen einander. Meine Abneigung gegen die Endursachen war nun geregelt und gerechtfertigt. . . . mich freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah mit einander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft

unterwerfen. Leidenschaftlich angeregt, ging ich auf meinen Wegen nur desto rascher fort.“ [1])

Schiller berichtet am 5. März 1791 seinem Freunde Körner: „Du errätst wohl nicht, was ich jetzt lese und studiere? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urteilskraft — — reißt mich hin durch ihren lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten.“ Ein Jahr später, als er daran denkt, in „ästhetischen Briefen“ seine eigene Anschauungen darzulegen, ist es wiederum Kant's Urteilskraft, mit der er in dieser Absicht sich vertraut macht. —

Beide Männer, die wir so zur selben Zeit sich in das kunstfördernde Werk des kunstfremden Philosophen vertiefen sehen, fühlten damals in ihrer Tätigkeit noch nichts Gemeinsames, arbeiteten ein Jeder auf seinem Wege, wohl von anderweitiger freundschaftlicher Teilnahme begleitet, aber nicht von dem Bewußtsein eines kongenialen Verständnisses gehoben. Für Goethe waren die Briefe, die er mit Heinrich Meyer, dem in Italien weilenden Kunstforscher tauschen konnte, für Schiller die Korrespondenz mit dem philosophisch wie künstlerisch aufrichtig strebsamen Freunde Körner das wertvollste, was die Gegenwart bot; bald trat Wilhelm Humboldt zu beiden Freundespaaren in ein lebhaft teilnehmendes Verhältnis; aber zu voller Höhe des Gelingens konnten diese Bestrebungen doch erst führen, als die beiden Dichter selbst sich mit Vertrauen und Verständnis nahe traten und über Ziele und Wege sich einigten. —

Verfolgen wir zunächst den Weg, welchen Schiller in diesem Gebiete einschlug, so mag eine kurze Erwähnung der Tatsache, daß er schon in der Epoche der „Räuber“ über den Wert und die Aufgabe des Theaters zu reflektieren pflegte und sich schriftstellerisch

---

[1]) Zur Naturwissensch.: im Allgem. 95. Vergl. auch Körner's Brief an Schiller 6. Oktob. 1790: „In der Kritik der teleologischen Urteilskraft hat Goethe Nahrung für seine Philosophie gefunden.“

äußerte, für diese frühsten theoretischen Versuche genügen. Was hier geboten war, steht in keiner Beziehung zu der Gedankenarbeit des folgenden Jahrzehnts. Nach mannigfachen Wandlungen ließen dann die Recensionen über Goethe's Egmont und noch mehr über Bürger's Gedichte auf selbständig gefundene Maßstäbe und Gesichtspunkte schließen; aber eine einheitliche und konsequente Richtung erhielten diese Studien doch erst seit jener Vertiefung in Kant. Krankheit und Zwangsarbeit auf historischem Gebiet verschoben die zusammenhängende Beschäftigung bis zu Anfang des Jahres 92; hier kam ein äußerer Anlaß hinzu, um sich ernstlich diesem Gegenstande hinzugeben: Schiller entschloß sich für den Winter 92/93 zu einer Vorlesung über Ästhetik, [1]) in welcher er eine eigene und selbständig begründete Gesamtanschauung zum Ausdrück bringen wollte. So sehen wir ihn mit dem ganzen Feuer seines Wesens bemüht diesen Stoff gewaltsam und abschließend zu bewältigen; tatsächlich aber gestaltete sich daraus eine Arbeit mehrjähriger Dauer. Am 15. Oktober 92 schreibt er: „Ich stecke bis an die Ohren in Kant's Urteilskraft. Ich werde nicht ruhen, bis ich die Materie durchdrungen habe und sie unter meinen Händen etwas geworden ist.“ Zwei Monate später heißt es: „Über die Natur des Schönen ist mir viel Licht aufgegangen. . . Ich werde meine Gedanken darüber ordnen, und in einem Gespräch: „Kallias oder über die Schönheit,“ auf die kommenden Ostern herausgeben.“ Bekanntlich ward dieses Vorhaben nicht ausgeführt; die Untersuchungen waren so schnell nicht abzuschließen. Im Mai heißt es wiederum: „Über meine Schönheitstheorie habe ich unterdessen wichtige Aufschlüsse erhalten;“ es kommen endlich die Aufsätze „Über Anmut und Würde“ und „Vom Erhabenen“ [2]) zu Stande; aber auch diese bezeichnen erst

---

[1]) Ursprünglich schon für den Winter 91/92; doch kam der Plan erst ein Jahr später zur Ausführung.

[2]) Es ist wohl kaum erforderlich zu bemerken, daß dieser in der Thalia erschienene Aufsatz nicht identisch mit dem später in die „Werke“ aufgenommenen ist.

eine Vorstufe der Schiller'schen Ästhetik.[1] „Eine Zergliederung des Schönen," welche er in Briefen an den Herzog von Augustenburg durchführen wollte, stellte er in Aussicht, und meinte mit der Theorie des Schönen auch die Prinziepien der schönen Kunst zu behandeln; darin traue er sich zu etwas zu leisten. Allein indem er sich entschloß, diesen theoretischen Darlegungen eine allgemeine Betrachtung über die ästhetische Erziehung vorauszuschicken, veränderte sein Interesse überhaupt die Richtung; der ächt kantische Gesichtspunkt der praktischen Ausgestaltung des Schönen an Stelle seiner spekulativen Konstruktion oder empirischen Bestimmung gewann die Oberhand. Noch einmal ließ er alle andere Arbeit liegen, um Kant zu studieren und über diese Fragen ins Reine zu kommen,[2] bis er melden konnte, daß es doch endlich heller in ihm werde. „Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ," [3]) das ist schließlich die Formel, in welcher er seine Ergebnisse zusammenfaßt.

Unausgesetzt hatte er in diesen Studien die Teilnahme Körner's, und bald auch die Wilhelm Humboldt's zur Seite gehabt. Freilich war eine Übereinstimmung nicht immer vorhanden gewesen; aber von der Wichtigkeit dieser Untersuchungen, von der Notwendigkeit zu festen unumstößlichen Begriffen der Poesie und der Kunst überhaupt zu gelangen, waren beide in gleichem Maß überzeugt. Nach einem Aufenthalt in Dresden, der Humboldt zuerst in ein nahes Verhältnis zu Körner gebracht hatte, schrieb jener:[4] „Die Ideen, welche den gewöhnlichen Gegenstand unseres Gesprächs ausmachten, . . . ich meine die ästhetischen . . . haben mich seitdem unaufhörlich beschäftigt, und dürften es freilich noch sehr lange, da es wohl nicht leicht möglich ist, sie unausgemacht zu verlassen. Ich habe

---

[1]) An Körner 20. Juni 93.

[2]) An Körner 4. Juli, 20. Juli 94.

[3]) Ebenda 25. Okt. —

[4]) Jonas, Ansichten über Ästhetik u. s. w. 27. Oktober 93.

seit meiner Rückkehr alle Kantische kritische Schriften von neuem von einem Ende bis zum anderen durchgelesen, weil diese Schriften doch einmal der Codex sind, den man nie in philosophischen Angelegenheiten so wenig als das corpus juris in juristischen aus der Hand legen darf und ich danke diesem neuen Durchlesen wiederum sehr viel." Allein dieses Geständnis wird sogleich durch den Hinweis auf tiefgreifende Differenzpunkte zwischen ihm und Kant eingeschränkt; wenn Kant leugnet, daß das Schöne sich durch Begriffe objektiv bestimmen lasse, so will sich Humboldt damit nicht zufrieden geben.

„Es muß notwendig," äußert er, [1]) „einen Weg geben von der Bestimmung der Schönheit durch subjektive Merkmale zur Bestimmung derselben durch objektive." Indem er diesen Weg verfolgt, findet er sich mit Körner trotz mancher Verschiedenheit im Einzelnen zusammen, und beide bemerken nicht, daß sie in dieser Richtung, während sie sich von Kant und Schiller entfernen, wieder der abgelebten Ästhetik der Popularphilosophie zusteuern, und im Begriffe sind, dem Schönen die kaum errungene Selbständigkeit wieder zu rauben, es in Abhängigkeit von „objektiven" Begriffen der Vollkommenheit, Zweckmäßigkeit u. s. w. zu setzen.[2]) Erst als Schiller in seinen Untersuchungen zu evidenten, neuschöpferischen Ergebnissen gelangt war, schlossen sich beide diesen an und betrachteten ihre eigenen Studien nur als Weiterführung und Ausgestaltung von Schiller's Gedankenarbeit.

Inzwischen war auch Goethe auf einen Punkt gelangt, in dem sich Schiller's Resultate ihm als wertvolle Ergänzung erweisen mußten. Aus Italien war er mit dem Entschlusse zurückgekehrt, durch eine einheitliche Bearbeitung der Einsichten, die er dort ge-

[1]) 28. März 94.

[2]) Kant dagegen hat bekanntlich dem § 15 der „Kritik der Urteilskraft" die Überschrift gegeben: „Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig."

wonnen, Theorie und Ausübung der bildenden Kunst auf eine neue Stufe zu heben. Er hatte sich Heinrich Meyer, der in Rom sein Lehrer gewesen, als Beirat und ausführendes Werkzeug nach Weimar gezogen, und gedachte ihn nach erfolgter allseitiger Übereinstimmung der Urteile und Bestrebungen wiederum nach Italien zu entsenden. Welche Ziele für die bildende Kunst er erstrebte, wird aus folgenden Sätzen [1]) klar: „Auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportionen loszuarbeiten, die Abweichung zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen, zu so schweren Unternehmungen wünschte ich, daß Sie das Ihrige beitrügen, wie ich von meiner Seite Manches vorgearbeitet habe.“ „Ich bin überzeugt, daß der Künstler, der diese Gesetze (der Antike) kennt und sich ihnen unterwirft, ebensowenig beschränkt genannt werden kann als der Musikus, der auch nicht aus den bestimmten Verhältnissen der Töne und der Tonarten herausgehen, sich aber innerhalb derselben ins Unendliche bewegen kann.“ Wie sehr solchen Vorsätzen, künstlerische Normen aus Erkenntnis gesetzmäßiger Naturformen herzuleiten, jene oben zitierte Auffassung von Kant's „Kritik der Urteilskraft“ entgegenkam, liegt auf der Hand. Indes Goethe selbst gesteht, daß er nicht im Stande gewesen sei, von dem Gefühl anregender und aufklärender Förderung zu einer kritischen und abschließenden Aneignung des Gebotenen zu gelangen, wie sie Schiller in sich vollzog. Systematische Ergebnisse zu erzielen, lag nicht in Goethe's Geistesart, sondern er ließ es sich gern gefallen, sie sich von Andern liefern zu lassen, und sie auf einer Strecke seines Weges, so lange sie ihm als Orientierungsmittel von Bedeutung waren, zu verwerten. Freilich konnte die erste Frucht von Schiller's Kantstudien, der Aufsatz über „Anmut und Würde“ ihn nicht anziehen; denn es fanden sich darin Stellen, in welchen er

---

[1]) An Meyer 13. März 91.

im Namen des sittlich autonomen Individuums die Natur „die gute Mutter mit jenen harten Ausdrücken behandelte," welche Goethe den Aufsatz geradezu verhaßt machten. [1]) Aber andererseits fanden sich auch in dieser Abhandlung schon Gedanken, durch welche Schiller die unnatürliche Herbheit Kant's zu Gunsten einer mit der Naturanlage sich verschwisternden Sittlichkeit zu mildern wußte. Und auf Grund von Schiller's weiterer Schrift „Über die ästhetische Erziehung" konnte die Verständigung mit Goethe erfolgen.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Art und Weise dieser Annäherung, auf ihre allgemeine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Poesie einzugehen; uns interessiert in diesem Zusammenhang vor Allem die Tatsache, daß die gemeinsamen Vorarbeiten für die „Horen" dazu führten, sich der Gemeinschaft in theoretisch-ästhetischen Fragen vollkommen zu vergewissern. Am 31. August 1794 schickt Goethe einen ästhetischen Aufsatz mit den Worten: „Beiliegende Blätter darf ich nur einem Freunde schicken, von dem ich hoffen kann, daß er mir entgegenkommt. Indem ich sie wieder durchlese, komme ich mir vor, wie der Knabe, der den Ozean in das Grübchen zu schöpfen unternahm." [2]) Schiller antwortet: „Meine eigenen, auf einem verschiedenen Wege angestellten Rechercheu haben mich auf ein ziemlich damit übereinstimmendes Resultat geführt, und in beifolgenden Papieren finden Sie vielleicht Ideen, die den Ihrigen begegnen. Sie sind vor anderthalb Jahren hingeworfen worden . . . . seit dem haben sie allerdings ein besseres Fundament und eine größere Bestimmtheit in mir erhalten, die sie den Ihrigen ungleich näher bringen dürften." Goethe erwiderte, er fände sich mit Schiller in allen Hauptpunkten

---

[1]) Gegen Goethe's eigene Aussage (Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen p. 96) hat Düntzer (Jahrbuch II) dies mit der ihm eigenen Überlegenheit zu bestreiten versucht.

[2]) Man hat gemeint, hier werde von einem naturwissenschaftlichen Aufsatz geredet, nach Schiller's Antwort ist dies aber unmöglich.

einig, wenn auch aus dem Reichtum des Objekts, aus der Mannigfaltigkeit der Subjekte sich einzelne Abweichungen ergäben. Der nun beginnende intensive Verkehr führte bald zu völliger Übereinstimmung; auf die Sendung von Schiller's ersten Briefen über die ästhetische Erziehung erwidert Goethe: „Wie uns ein köstlicher, unserer Natur analoger Trank willig hinunterschleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohlthätig, und wie sollte es anders sein, da ich das was ich für Recht seit langer Zeit erkannt, was ich teils lebte, teils zu leben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand.“ Und bald fügte er in einem zweiten Briefe hinzu: er habe das Manuskript nun zum zweitenmal gelesen, und habe er schon das erste Mal fast völlige Übereinstimmung mit seiner Denkweise gefunden, so habe er nun auch im praktischen Sinne, auf dem Wege des Handelns nur Stärkendes und Förderndes daraus schöpfen können.

Goethe und Schiller bildeten von jetzt an eine zielbewußte kritisch unerbittliche litterarische Macht. Nicht nur die gegenseitige Förderung in Erkenntnis und Produktion, sondern auch die Einwirkung auf den Zustand der deutschen Kunst lag ihnen am Herzen, und zwar die Einwirkung nicht etwa nur auf dem Wege des Beispiels, sondern auch dem der direkten Belehrung, durch Polemik wie durch positive Darlegung. In diesem Bestreben sahen sie sich unterstützt durch die schon mehrmals genannten Freunde. Für die „Horen“ war die Bestimmung getroffen, daß ein Teil der Mitarbeiter einen engeren Kreis, einen beratenden Ausschuß bilden solle, der über die Tüchtigkeit der eingesandten Manuskripte zu urteilen habe. Thatsächlich ist dieser Ausschuß nie zur vollen Wirksamkeit gekommen; Schiller litt so sehr unter dem Stoffmangel, daß von strenger Sichtung keine Rede sein konnte. Es bildete sich nur die Praxis heraus, daß Humboldt und Körner zu Goethe und

Schiller in das Verhältnis gegenseitiger Kritik traten oder soweit dieses schon bestand, es fortsetzten. Weniger lebhaft konnte der Anteil Meyer's sein, der bald nach Beginn der Zeitschrift die zweijährige Reise nach Italien antrat, welche die Vorarbeiten für seine und Goethe's Pläne vervollständigen sollte. Geschätzt aber wurde auch sein Urteil über die Werke der Freunde in vollem Maß. Nach dem ersten Lesen der „ästhetischen Briefe" vergißt Goethe nicht zu erwähnen: „Auch Meyer hat seine große Freude daran, und sein reiner, unbestechlicher Blick ist mir eine gute Gewähr." Schiller antwortet: „Meyer's Stimme ist mir hier bedeutend und schätzbar, und tröstet mich über den Widerspruch Herder's, der mir meinen Kantischen Glauben, wie es scheint, nicht verzeihen kann." Mit dem Namen Herder's wird der einzige dunkle Punkt in dem erhebenden Bilde jenes geistig vornehmsten Kreises bezeichnet. Herder wäre berufen gewesen an dieser Gesamtarbeit vollgültigen Anteil zu haben; er wollte es nicht. Er war von der methodisch-herben, systematischen Arbeit durch sein weitherziges und eindruckoffenes Empfinden für die Lebensäußerungen aller Zeiten und Völker innerlich getrennt; allein dies gab doch nicht den Ausschlag. Auch Humboldt hatte in sich den Trieb nach empirischem, völkerpsychologischem Studium. Es waren leider Reibungen persönlicher Art, die das Verhältnis zu Goethe getrübt, das zu Schiller nie zu reiner Entwickelung gebracht hatten. Und der von Schiller angeführte sachliche Grund trat hinzu. Es ist bekannt, mit welch' unglücklicher Leidenschaftlichkeit sich Herder im letzten Jahrzehnt seines Lebens fruchtlos gegen Kant's Philosophie abgearbeitet hat. Dies mußte ihn gegen Schiller's theoretische Arbeiten gleichfalls einnehmen; die „Kalligone" konnten Schiller und Goethe schließlich auch als gegen sich gerichtet ansehen. — Um so reiner ist der Eindruck, den wir von dem Zusammenwirken der fünf Freunde erhalten. Die völlige Freiheit von aller persönlichen Betrachtungsweise, das nicht mehr jugendlich-stürmische, aber unbedingt wahrhafte und

kräftige Streben nach dem künstlerischen Ideal, gewährt nicht nur historisches Interesse, sondern eine hohe sittliche Befriedigung. Nicht der leichte Wurf genial sich dünkender Schwärmer, sondern diese ernste Arbeit genialer Männer, welche sich an ihrer Genialität nicht genügen ließen, hat der geistigen Kultur Deutschlands um die Wende des Jahrhunderts den Reichtum geschaffen, von welchem die idealen Kräfte unseres Volkes sich noch heute erhalten. Wir werden an Jakob Burckhardt's Worte über Rafael erinnert: „Die höchste persönliche Eigenschaft Rafael's war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah." Insbesondere Schiller zeigt in dem brieflichen Verkehr mit den Freunden alle Merkmale, welche ein beständiges inneres Ringen bezeichnen; jedes Wort das er schreibt, jedes das er empfängt, ergreift seinen ganzen Menschen; ist er in sich selbst sicher, so kann jeder Widerspruch ihn erzürnen; fühlt er in sich noch nicht den Besitz der Wahrheit, so kann er in demütigster Unterordnung auf die Worte eines anderen horchen. Nicht so leidenschaftlich zeigt sich Goethe's Streben; vor Allem ist das Bedürfnis des Aussprechens seiner Gedanken nicht so lebhaft, desto größer aber der Wunsch zu hören. Es hat etwas Rührendes, wie leicht er auch gegenüber unbedeutenden Äußerungen geneigt ist, die Kritik fallen zu lassen, sobald er sich nur bewußt ist, irgend etwas in irgend einer Hinsicht aus ihnen zu lernen; wie sehr er bereit ist das Urteil der Freunde, in denen er „die Welt sieht", auch wo es Ausstellungen macht, nicht nur ohne Empfindlichkeit, sondern mit aufrichtigem Danke anzunehmen. Von ähnlicher Art ist Humboldt: stets mehr gestimmt Kritik zu hören als selbst sie zu üben. Zwar unterließ er auch letzteres nicht; aber er tat es nur in der Art, daß er sich ganz auf den Standpunkt Goethe's oder Schiller's versetzte, in der Hauptsache Alles sogleich konzedierte, um dann nur Einzelheiten zu tadeln, von denen er

annehmen konnte, daß auch die Dichter selbst, einmal aufmerksam gemacht, sie verwerfen würden. Diese Weise Humboldt's entsprang teils seiner wissenschaftlich-beobachtenden, Erkenntnis der menschlichen Individualität erstrebenden Geistesrichtung, teils dem in hohem Maße ihm eigenen Geniekultus, teils auch unstreitig einer im besten Sinne diplomatischen Gemütsart, die er schon damals bewies; auch wo er einen Tadel auszusprechen hatte, verstand er mit vollendeter Sicherheit die Form zu finden, welche dem Anderen zu keiner Empfindlichkeit Raum ließ. Anders stand es mit Körner; er empfand vor den beiden Großen weniger Respekt als Humboldt, und vermutlich gerade deshalb, weil er nicht so wie dieser im Stande war von allen Seiten ihre Größe wahrzunehmen. Er strebte redlich, war sich einer ausreichenden philosophischen und ästhetischen Bildung bewußt, verfügte über einen klaren, kritischen Verstand, und sah offenbar keine Veranlassung, mit seinen oft recht kategorischen Einwänden gegen Schiller's Erzeugnisse vorsichtig zurückzuhalten. Daß Schiller manchmal hiebei die Geduld verlor, kann nicht Wunder nehmen, da er doch in sich etwas empfinden durfte, woran Körner nicht heranreichte, und da er zugleich bei Goethe und Humboldt eine weit stärkere Lobensfreudigkeit fand. Allein solche augenblickliche Störungen hinderten nicht, daß Schiller stets wieder zu Körner zurückkehrte und immer von Neuem sein Urteil suchte. Auch über Goethe's Arbeiten äußerte sich dieser öfters mit Schärfe, so daß Schiller weit entfernt war, alles derartige zu Goethe's Kenntnis zu bringen. — Am merkwürdigsten war das Verhältnis zwischen dem letzteren und Meyer. Ursprünglich hatte er in Italien von diesem gelernt; dann hatte er ihn sich zum Adlatus bei weitgreifenden Unternehmungen herangezogen; aus diesen wechselnden Beziehungen entsprang schließlich in der Praxis ein vollständiges Zusammenstimmen in Grundsätzen und Ausführung, so daß die schriftstellerische Arbeit tatsächlich eine gemeinsame werden konnte. Sehr oft lieferte Meyer den Stoff, aus

dem Goethe einen Aufsatz formte; bisweilen aber erfolgte selbst die Ausführung abschnittweise durch beide Freunde. Daß Goethe Meyer's Manuskripte ausfeilte, „redigierte", war eine regelmäßig geübte Gewohnheit. —

Indes nicht nur die gemeinsame Arbeit, auch der persönliche Verkehr hatte für alle Teile den höchsten Wert. Wie Goethe und Meyer in Weimar, so lebten Schiller und Humboldt in Jena im lebhaftesten Austausch, und häufig fanden auch zwischen beiden Städten Besuche statt, die sich selbst auf Wochen ausdehnten. Nach dem ersten solchen Besuche schrieb Schiller: „Ich sehe mich wieder hier, aber mit meinem Sinne bin ich noch immer in Weimar. Es wird mir Zeit kosten, alle die Ideen zu entwirren, die Sie in mir aufgeregt haben; aber keine einzige, hoffe ich, soll verloren sein. Es war meine Absicht, diese 14 Tage bloß dazu anzuwenden, soviel von Ihnen zu empfangen, als meine Receptivität erlaubt; die Zeit wird es nun lehren, ob diese Aussaat bei mir aufgehen wird." Ruhiger antwortet Goethe: „Wir wissen nun .... daß wir in Prinzipien einig sind und daß die Kreise unseres Empfindens, Denkens und Wirkens teils koinzidieren, teils sich berühren; daraus wird sich für beide gar mancherlei Gutes ergeben." Und an Jakobi schrieb er: „Mit Schiller und den Humboldt's stehe ich recht gut, unser Weg geht für diesmal zusammen, und es scheint als ob wir eine ganze Zeit mit einander wandeln würden." Überschwänglicher schildert Humboldt's vollen Anteil nehmende Gattin das Zusammenleben: „Die Abende bringen wir meistens bei Schiller zu, dessen Unterhaltung wirklich einzig groß und schön ist durch den unglaublichen Reichtum seiner Ideen. Bei Goethe waren wir einen ganzen Tag. Er ist in seinem Hause immer etwas feierlich ... aber doch war es ein schöner Tag. Er las uns sein neuestes Gedicht, so weit vor als es vollendet ist. (Hermann und Dorothea.) Man kann nichts darüber sagen, man muß es hören, um das Gefühl der innigsten Anbetung gegen den göttlichen Menschen voll zu ge-

nießen, dem es gegeben ist, die tiefste Wahrheit, die vollste Menschlichkeit in Worten auszusprechen." [1]) Die höchste Freude über Goethe's und Schiller's Annäherung äußerte Körner. Er, der nur so selten in persönliche Berührung mit den gleichstrebenden treten konnte, hatte sowohl durch Schiller's Briefe, als durch Meyer, der augenblicklich sich in Dresden aufhielt, davon erfahren. Fröhlich meldet er dem Freunde, daß Meyer ihn aus einem Briefe Goethe's mitgeteilt hätte, Goethe habe lange nicht solchen geistigen Genuß gehabt als bei Dir in Jena." — Und endlich — um den Kreis zu schließen — noch zwei Urteile über Körner. Schiller schrieb ihm: „Dir kann es ebensowenig als mir begegnen, daß heterogener Einfluß die Form Deines Wesens verdirbt; denn unserer beider Seele hat ein Vermögen sich keusch zu bewahren, allen fremden Stoff auszuwerfen und über alle unheiligen Formen zu siegen." Und Humboldt urteilte über Körner's kritische Thätigkeit: „Vorzüglich ist mir immer bei Schiller's Arbeiten Ihre Strenge ehrwürdig gewesen, da sie so rein und unmittelbar aus den höchsten Forderungen des Ideals entspringt." Wahrlich, es war eine Zeit reinen und begeisterten Strebens, die Goethe mehr als dreißig Jahre später wohl mit den entzückten Worten schildern durfte: „Da wir mit unserem großen edlen Freund verbunden, dem faßlich Wahren nachstrebten, das Schönste und Herrlichste, was die Welt uns darbot, zur Auferbauung unseres willigen, sehnsüchtigen Innern . . . auf das treulichste und fleißigste zu gewinnen suchten!" Der erste sichtbare Ertrag dieses Strebens, der in den „Horen" niedergelegt wurde und gleichsam als Programm der ganzen literarischen Bewegung dienen konnte, waren Schiller's Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen," welche bei Körner und Humboldt nicht geringeren Beifall fanden als wir schon Goethe und Meyer

[1]) An Rahel Levin Auf. der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Selbstredend stammt der Brief aus der Zeit des zweiten Humboldt'schen Aufenthaltes in Jena.

darüber äußern hörten. Hier war das Ideal der modernen Humanität, wie es Herder gleichzeitig vergeblich zu zeichnen suchte, klar und sicher aufgestellt, als eine Wiedergeburt von Gedanken des hellenischen Altertums wie der italienischen Renaissance, und doch in enge Beziehung gesetzt zu den Aufgaben der vorwiegend politischen Gegenwart und in seinem speziellen Wert für diese nachgewiesen. Schon in dem zweiten Hefte der Zeitschrift ward denn die bildende Kunst besonders berücksichtigt, indem ein Aufsatz Meyer's „Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst" an Winckelmann anknüpfend seine unvergängliche Bedeutung hervorhob, um dann zu einem historischen Abriß der griechischen Kunst überzugehen, und so Schiller's abstrakter Betrachtungsweise einen Versuch geschichtlicher Erkenntnis an die Seite zu stellen. Schiller war von diesem Aufsatze besonders befriedigt: er werde ein sehr schätzbares Stück für die Horen sein; es sei etwas so Seltenes, daß Menschen, die das Glück gehabt hätten, die Kunst in Italien zu studieren, Meyer's vorzügliche Eigenschaften besäßen. Bald darauf lieferte Humboldt eine Abhandlung, in der er Goethe's leitende Ideen von der Ableitung der Kunstgesetze aus typischen Naturformen auf einem besondern Gebiete durchführte: „Über die männliche und weibliche Form." Zugleich trat in August Wilhelm Schlegel ein Mitarbeiter ein — zunächst mit einer Erläuterung von Dante's Hölle, der eine wertvolle Kraft hinzuzubringen schien, und von dem man noch nicht ahnte, daß er das Haupt der Schule werden sollte, welche die Bestrebungen Goethe's und Schiller's zum großen Teile vereitelt hat. Körner's erster und einziger Beitrag dehnte die Betrachtungsweise Schillers auf eine Kunstgattung, welche diesem ferner lag, auf die Musik aus. In demselben Jahrgange noch wandte Meyer seine in damaliger Zeit noch wenig geübte nüchtern detaillierende Kunstbetrachtung auf die neuere Malerei an, und behandelte Bellini, Perugino und Mantegna. Ein weiterer Aufsatz, den er in Dresden vorbereitete und der sich besonders auf die

Caracci beziehen sollte kam leider nicht zur Ausführung. [1]) Zugleich fühlte Schiller als Gelehrter wie als Anhänger der Kantischen Morallehre die Verpflichtung, den Schein einer ausschließlich ästhetischen Beurteilungsweise aller Lebensäußerungen abzuweisen und tat dies in den beiden Abhandlungen: „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten“ und „Über die Gefahr ästhetischer Sitten.“ [2]) Zu der letztgenannten lieferte er bald ein Gegenstück: Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten.“ [3]) Wichtiger indes als diese auf den Grenzgebieten des Ästhetischen sich bewegenden Untersuchungen waren für die Entwickelung der Lehre vom Schönen die umfassenden Studien: Über „Das Naive,“ über „die sentimentalischen Dichter,“ und „Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, nebst einigen Bemerkungen, einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend.“ Hier wurden die allgemeinen ästhetischen Begriffe, die Schiller formuliert hatte, speziell auf die Dichtkunst angewandt und zwar in einer so vielseitigen Weise, daß nicht nur die Theorie, sondern auch die Ausübung, daß die historische Betrachtung der Litteraturepochen wie die kritische Beurteilung der Gegenwart daraus gleichen Gewinn und eine Anregung von fast unerschöpflicher Fruchtbarkeit erhielten. Insbesondere Goethe fand sich dadurch aufs entschiedenste gefördert, erst jetzt über die verschiedenen Richtungen seiner poetischen Kraft aufgeklärt und mit sich selbst versöhnt, indem der „sentimentalische“ Fausttrieb neben dem naiven des „Götz“ und der „Elegieen“ sein Recht erhielt. Er fühlte sich ermutigt noch einen längeren Aufenthalt in Jena daran zu wagen, um durch Behandlung dieser theo-

[1]) Ungedr. Brief an Schiller.

[2]) Beide Aufsätze sind später in einen verschmolzen und unter dem Titel „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ in die „Kleinen prosaischen Schriften“ aufgenommen worden.

[3]) Diese Abhandlung stammte schon aus der ursprünglichen Niederschrift der an den Herzog von Augustenburg gerichteten Briefe.

retischen Fragen „sich zu den Arbeiten, die vor ihm lagen, zu stärken.“ Er vertraute fest auf eine stets wachsende Übereinstimmung mit Schiller, welche ihr Verhältnis nur sichern könne. Er hoffte auf eine allgemeine Verbreitung und Annahme der Ideen des Freundes.[1]) Noch schärfer betonte Humboldt die allgemeine Bedeutung dieser Arbeit: „Das Wichtigste an dieser Arbeit ist unstreitig, daß sie der Kritik eine ganz neue bisher unbekannte Bahn bricht; daß sie da Gesetze aufstellt, wo man bisher nur nach subjektiven Gefühlen geurteilt hat, da[2]) wirklich bisher ein Jeder sich gleich ungerecht bald ausschließend für die naiven, bald für die sentimentalischen Dichter erklärte.“ Für Schiller war damit die theoretische Arbeit zunächst abgeschlossen. Noch zu Anfang des Jahres hatte er die Absicht ausgesprochen: nachdem er die Grundzüge seiner ästhetischen Anschauung in den „Briefen“ dargelegt, werde er nun die einzelnen Zweige der Kunst nach einander behandeln. Aber er hatte sich diesmal falsch beurteilt. Als das Jahr zur Neige ging, war sein theoretisches Interesse erschöpft; der poetische Drang regte sich nach so langem Zurückdämmen übermächtig; schon hatte er in den ethisch-philosophischen Gedichten wunderbare Früchte gezeitigt; er ließ sich sein Recht nicht mehr verkümmern. Schiller nahm „auf lange Zeit von der Theorie Abschied.“ Damit war zugleich ausgesprochen, daß sein Anteil an den Horen auf das Minimum zu reduzieren war; denn poetische Beiträge konnten der Natur der Zeitschrift nach nicht in ihr vorwiegen, und zudem absorbierte auch bald der „Wallenstein“ Schiller's poetische Kräfte. Ein unaufhaltsamer Verfall der Zeitschrift war die Folge; der zweite und dritte Jahrgang der Horen sind an Wert mit dem ersten nicht zu vergleichen. Das Bedeutendste, was sie über Ästhetik noch brachten, waren Schlegel's Aufsatz „Über Poesie,

---

[1]) An Humboldt Dezember 95.

[2]) Im Drucke des Briefes (14. Dezember 95. An Schiller) steht offenbar fälschlich „die.“

Silbenmaß und Sprache," der aber unvollendet abbrach, und ein anderer „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister's," der zwar viel anregende Gedanken enthielt, aber schließlich doch in eine enge praktische Aufgabe, freilich von großer Bedeutung ausmündet, die Normen einer klassischen Shakespeareübersetzung zu zeichnen. Wenn Goethe der Frau von Staël „Versuch über die Dichtungen" übersetzte, so wollte das nicht viel besagen; zumal da die Anmerkungen, welche er beizugeben versprach, nicht erschienen, konnte die Übertragung nur für einen Lückenbüßer gelten. Körner und Humboldt lieferten nichts. Die Schwerfälligkeit des ersteren bei jeder Produktion ist bekannt; sie lag daran, daß ihm die schriftstellerische Ausführung, breitere Darlegung, eingehendere Begründung unmöglich war; seine kurzen Aufsätze [1]) sind nur eine Reihe zusammengefügter Grundgedanken; daher von hohem Wert, aber naturgemäß schwer zu genießen. Er trug sich mit verschiedenen Plänen für die Horen: über „schriftstellerischen Charakter," über die „Tanzkunst," ein Stoff, der nach Schiller's bekanntem Gedicht und nach manchen schematischen Aufzeichnungen über die einzelnen Künste ganz in dem Interessenkreis der Freunde einbegriffen war, — ferner über Shakespeare's Lustspiele, über lyrische Dichtkunst im Anschluß an Herder's Terpsichore; aber es kam nichts zu Stande: er vergleicht selbst seine Arbeit mit der der Penelope. Nur die Kritik des Wilhelm Meister gelangte in den Horen noch zum Druck, und auch sie ohne Zutun Körner's selber. Humboldt war zwar von Natur nicht so schwer zur Produktion zu bringen wie Körner; aber er befand sich gerade jetzt in einer Periode der Selbstbildung, welche ihn jede Formulierung seiner Gedanken zunächst noch hinausschieben ließ. Auch er hatte Pläne, aber er mühte sich mit ihrer Gestaltung nicht so vergeblich ernst ab als

[1]) In der „Thalia" hatte Körner „Ideen über Deklamation" veröffentlicht; später schrieb er außer dem im Text genannten Horenaufsatz „Über Geist und Esprit" und über das Lustspiel. —

Körner. „Eine Charakteristik des griechischen Geistes,“ zunächst des dichterischen Geistes, war das Thema, welches er längere Zeit gegenüber Schiller, Körner, Friedrich August Wolf erörterte. Dann erweitert sich dieser Gedanke zu dem gewaltigen einer Charakteristik des menschlichen Geistes im Allgemeinen, auf historischer und empirischer Grundlage zum Ideellen aufsteigend. Wenn Humboldt später erst die Sprachforschung als den Weg erkannte, um dieses Ziel einer Völker- einer Menschheitspsychologie zu erreichen, so ward doch schon damals ihm ersichtlich, daß eine weitausgebreitete Weltkenntnis erforderlich sei. Daher seine Reisen durch einen großen Teil Europa's, die jetzt begannen. Seine scharfe Beobachtung und sein leichtfließender Briefstyl gestatteten ihm übrigens auch von diesen Reisen aus umfangreiche ästhetische Abhandlungen über Gemälde und Skulpturen, über Tanz und Schauspielkunst an Körner und Goethe zu senden. Und im Jahre 1798 erhielten dann Goethe und Schiller zu ihrer höchsten Überraschung das Manuskript der „Ästhetischen Versuche“ über Hermann und Dorothea. Es ist die bedeutendste Fortbildung, welche Schiller's theoretische Arbeiten gefunden haben, ein notwendiger unverlierbarer Bestandteil unserer klassischen Litteratur. Auch Schiller und Goethe erkannten den hohen Wert, Goethe außerdem die persönliche Anteilnahme, die darin lag, aufs lebhafteste an. Trotzdem waren beide augenblicklich nicht gestimmt, die Schrift im Einzelnen zu würdigen und ihr Verhältnis zu den eigenen Anschauungen festzustellen. Goethe schrieb, daß diese Arbeit nicht ganz in die gegenwärtigen Umstände eingreifen könnte; Schiller setzte dies Humboldt des Näheren auseinander in einem Briefe, den Humboldt 30 Jahre später noch trotz aller Anerkennung, die er aussprach, als eine „Palinodie“ bezeichnete. Es war Tatsache, daß beide Freunde augenblicklich der Theorie den Abschied gegeben und sich der poetischen Ausübung zugewandt hatten Beide hatten die letzte Übergangsstufe beschritten, als sie in ihrem Briefwechsel das Verhältnis von Drama und Epos, Drama und

Roman eingehend behandelten. Mit diesen Erörterungen, die auch Körner mitgeteilt wurden, hatte sich die abstrakte Theorie zur unmittelbaren Regulierung des Praktisch-notwendigen gewandt, und bald trat sie nun ganz gar hinter dem Schaffen zurück. Schiller nahm den „Wallenstein" gänzlich in Anspruch, Goethe blieb leider damals in fragmentarischen Arbeiten am Faust und der Achilleis befangen.

Dagegen war Goethe einer gesetzmäßigen Betrachtung der bildenden Kunst damals mehr als je zugewandt; mit Meyer's italienischer Reise waren die Vorarbeiten auf eine ganz neue Stufe gehoben worden.

Im Herbst 1795 hatte dieser Weimar verlassen, zuerst den Nürnberger Kunstschätzen die Anerkennung eines gesunden Urteils und Gefühls insoweit gezollt, als prinzipielle Geringschätzung der Gothik nicht störend dazwischen trat, hatte dann die Münchener Gallerie systematisch wie früher die Dresdener durchstudiert, war über die Alpen zunächst nach Mantua gekommen, wo er Giulio Romano's Fresken mit besonderem Interesse durchmusterte, und hatte sich endlich in Rom zu längerer Arbeit niedergelassen. Es handelte sich darum, die empirische Beobachtung, von der aus Goethe zum systematischen Erfassen der bildenden Kunst emporsteigen wollte, möglichst auszudehnen und möglichst reiches stoffliches Material zu gewinnen. So untersuchte denn Meyer eine ungeheure Masse von Kunstwerken, die er nach einem bestimmten tabellarischen Schema charakterisierte, und gewann so eine feste Grundlage für die ästhetischen Konstruktionen. Er setzte diese Arbeit später in Florenz mit der gleichen unermüdlichen Emsigkeit fort, von der seine Sammlungen noch heute Zeugnis ablegen. Allein er war sich dabei vollständig dessen bewußt, daß dies nur Vorarbeit sei. „Wir befinden uns in dem Fall derer, die einen neuen Glauben stiften wollen, oder welches noch viel schwieriger und gefährlicher ist, den Aberglauben zu bekämpfen vorhaben." (27. Jan. 96).

Er fühlt die Last des großen Unternehmen und seines

Anteils daran; aber er tröstet sich mit der Schwäche der Konkurrenten; denn wie Goethe verachtet auch er herzlich die gleichzeitigen Kunstforscher. Der Name Winckelmann's leuchtet beiden vor; sein Werk suchen sie wieder aufzunehmen und höher zu türmen. Goethe verfolgt Meyer's Schritte mit der eingehendsten Aufmerksamkeit und Teilnahme; entlassen hat er ihn schon zuvor mit den an Schiller gerichteten Worten: „Er geht ausgestattet mit allen guten Gaben. Es ist ein herrlicher Mensch." Ein ausführlicher lebhaft geführter Briefwechsel unterrichtete gegenseitig die Freunde über alles, was zur Förderung des Planes geschah. Goethe beschäftigte sich mit Betrachtungen über Baukunst, deren Ergebnisse Humboldt und Meyer mitgeteilt wurden. (Nov. 95). Er konferierte mit Schiller über die Frage der Wahl des Gegenstandes bei Kunstwerken, welche ihm ganz besonders am Herzen lag, und forderte Meyer zur gleichen Erörterung auf[1]); er setzte diesem die Notwendigkeit fester Prinzipien der Kunst auseinander und pries ihm auf's Lebhafteste, was Schiller dafür geleistet, und welcher Vorteil auch ihnen auf ihrem Wege dadurch gebracht werde, „Es ist überaus schön und tröstlich", erwidert Meyer, daß Schiller in seinen Forschungen und Arbeiten uns so entgegen kommt; es müßte schlimm gehen, wenn wir so vereinigt nicht endlich doch durchdringen sollten." Es lebe Schiller, der sich mit uns zum Streit für die Sache des Guten und Schönen verbündet hat!" (April u. Mai 95). Schiller wiederum ließ „den griechischen Genius an Meyer in Italien" die Worte richten:

„Tausend andern verstummt, die mit taubem Herzen ihn fragen,
Dir dem Verwandten und Freund redet vertraulich der Geist."

Im Jahre 1797 wollte Goethe bekanntlich Meyer nach Italien folgen, sah sich aber genötigt diesen Plan aufzugeben, hauptsächlich

---

[1]) 15. Sept. 96. Ungedr.

weil Meyer durch eine schwere Krankheit erschüttert über die Alpen zurückkehrte. Es hatte diese Veränderung manche unglückliche Folgen. Zunächst die, daß in die „Horen" ein Aufsatz über bildende Kunst aufgenommen wurde, den Goethe sicherlich nie mit seiner Billigung versehen hätte, wenn er in Rom zu eigener Prüfung der Sachlage gekommen wäre. Es ist der Aufsatz des „Malers" Müller „über die Ankündigung des Herrn Fernow von der Ausstellung des Herrn Prof. Carstens in Rom." Wenn irgendwer, so hätte Goethe nach seiner eigensten Grundrichtung das neu aufsteigende Gestirn von Carstens mit Begeisterung begrüßen müssen, und nun statt dessen in den Horen dieser griesgrämig hämische Aufsatz! Meyer's Warnung aus Rom erreichte wenigstens soviel, daß derselbe gegen den Brauch der Zeitschrift mit Müller's Namen gedruckt wurde, um die Verantwortung ganz und gar diesem zu überlassen. Immerhin war es ein Vorgehen, welches das Publikum über die Weimarer Bestrebungen nur irre führen konnte, und zehn Jahre später brauchte Fernow, der als Professor in Jena mit Goethe und Meyer nun in gutem Verhältnis lebte, sich doch nicht zu scheuen, in seinem Leben des Carstens den Aufsatz Müller's auf's schärfste zu brandmarken. Auch nicht sehr glücklich waren die Arbeiten von Hirt, welcher der letzte Jahrgang der Horen brachte: „Versuch über das Kunstschöne" und „Laokoon". Goethe und Schiller hatten freilich recht, wenn sie der letzteren Studie das Verdienst zusprachen, nach dem einseitigen Lobpreis göttlicher Ruhe und Stille in den Kunstwerken auch das Charakteristische und Pathetische einmal energisch zu betonen; allein andererseits war den Aufsätzen Hirt's doch eine gewisse Engigkeit und Einseitigkeit eigen, die nicht dazu schicklich war neue Wahrheiten zu verbreiten.

Unmittelbar nach dem Eingehen der Horen (Anfang 98) unternahm nun aber Goethe sein eigenes lange geplantes Werk, die Zeitschrift für bildende Kunst: Propyläen. Sorgfältigste Beratungen

gingen voraus. Der ursprüngliche Plan war sehr bedeutend eingeschränkt. Eine umfassende Charakteristik Italien's hatte geliefert werden sollen, zunächst als „Basis dieses Gebäudes" von Goethe selbst „eine Darstellung der physikalischen Lage im Allgemeinen und Besonderen, des Bodens und der Kultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit und des Menschen in seinen nächsten Verhältnissen zu diesen Naturumgebungen." Auf dieser „Basis", welche unzweifelhaft den Einfluß von Herder's „Ideen" erkennen läßt, sollte sich alsdann die Darstellung Italien's erheben als des gewaltigsten „Kunstkörpers" der Welt. Auf diesem empirischen Wege, aus der Masse der dort so zahlreich wie nirgend vereinigten Kunstwerke sollten alsdann die theoretischen Sätze gewonnen und erwiesen werden, deren Verbreitung Goethe am Herzen lag. Allein die immer weitergehende Abneigung gegen historische Betrachtung und das entschiedene Überwiegen der reinen Beobachtung einerseits und der logischen Konstruktion andererseits in dem Goethe-Schiller'schen Kreise ließ auf jene „Basis" verzichten und bloß die Beschreibung von Kunstwerken und die Kunsttheorie wurde Gegenstand des neuen Unternehmens. Wir werden hierin eine nicht glückliche Einwirkung Goethe's sehen dürfen, da Meyer für die historische Betrachtung der Kunst durchaus Neigung besaß und Proben derselben schon geliefert hatte.

Am 20. September 97 traf Goethe nach zweijähriger Trennung mit Meyer in der Schweiz zusammen; sein Tagebuch zeigt, wie lebhaft der litterarische Plan verhandelt wurde. Am 22. Sept. teilen sie einander verschiedene Ideen und Aufsätze mit; am 24. reden sie über „die vorhabende rhetorische Reisebeschreibung", die jedoch nicht ausgeführt wurde. Zusammenhängend konnte diese Beschäftigung freilich erst werden, als man sich nach der Reise auf den Gotthard endlich in Stäfa niederließ. Am 9. Oktober konferieren sie über künstlerische „Behandlung"; vom 11. ab werden Giulio Romano und florentinische Künstler durchgenommen; am 13.

diktiert Goethe den Entwurf zu einer Abhandlung über die Gegenstände der bildenden Kunst, welche Meyer später ausführte; am 15. verhandeln sie über „Motive und die übrigen Teile der bildenden Kunst". Nach Weimar zurückgekehrt sah sich Goethe freilich durch die unzähligen anderen Interessen, welche ihn dort in Anspruch nahmen, zunächst aufgehalten, und erst im März führte ihn die Schlußredaktion des „Benvenuto Cellini" und die Abfassung der Noten wieder zur bildenden Kunst zurück.

Schiller ward jetzt herbeigezogen, Meyer's inzwischen verfaßter Aufsatz über die geeigneten Gegenstände mit Schiller durchgegangen. Aber erst im Mai klärt sich der Plan der Zeitschrift, der gleichfalls mit Schiller durchgesprochen wird, und beginnt Goethe die Einleitung zu den „Propyläen", ein künstlerisches Glaubensbekenntnis von ergreifendem Ernst und selbstgewisser Klarheit. Es folgt die Redaktion mehrerer anderer für die „Propyläen" schon ziemlich fertig liegender Arbeiten, so der eigenen über „Laokoon", der von Meyer aus Italien mitgebrachten Aufsätze. Aber dennoch findet Goethe noch immer nicht den Entschluß, und erst als er im August nach Jena übersiedelt, schöpft er aus der Unterhaltung mit Schiller „neuen Mut" zu dem Unternehmen, das nun wirklich in's Werk gesetzt wurde. Persönlich verfaßte Goethe jetzt die Kritik von Diderot's „Versuch über die Malerei", und begann noch im selben Jahre die novellistische Kritik der einzelnen Kunstrichtungen, welche unter dem Titel „der Sammler" gedruckt wurde. Die „Propyläen", welche zu Ende des Jahres ihr Erscheinen begannen, waren nur dem Äußern nach eine Zeitschrift; in Wirklichkeit ein in mehreren Teilen allmählich erscheinendes Werk, in welchem Goethe und Meyer ihre großenteils schon bereit liegenden Abhandlungen unter das Publikum brachten. Außer den schon genannten Aufsätzen erschien darin an größeren Beiträgen von Goethe: „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" ein Dialog, der in liebenswürdigster und ansprechendster Art die tiefsten Probleme der Kunst berührte, — von Meyer:

Über etrurische Monumente“, „Rafaels Werke besonders im Vatikan“, Masaccios, Mantua im Jahre 1795 (Giulio Romano), über die Niobegruppe, die Capitolinische Venus, über Restauration von Kunstwerken, über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste; wohl um durch größere Mannigfaltigkeit das Interesse des Publikums mehr zu erregen, nahm Goethe neben manchen kleineren Reisefrüchten von Wilhelm Humboldt eine ausführliche Abhandlung über „Französisches tragisches Theater“ auf, welche interessante Parallelen mit der deutschen Bühne zog und den strengen Stilprinzipien des Weimarer Theaters, die Goethe gegen so manche Anfechtungen verteidigte, mit Zustimmung entgegenkam. Dagegen verwirklichte sich die Hoffnung nicht, Schiller als Mitarbeiter zu sehen. Sein poetisches Schaffen, zuerst „Wallenstein“, dann „Maria Stuart“ nahm ihn allzusehr in Anspruch. Im Mai 1799 schreibt Goethe resigniert an Meyer: „Schiller ist herrlich, insofern von Erfindung und Durcharbeitung des Planes, von Aussichten nach allen Richtungen die Rede ist, und ich habe schon wieder diesmal mit seiner Beihülfe zwei bis drei wichtige Grundlagen gelegt; aber Beistand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten.“ Dennoch lieferte Schiller wenigstens einen Beitrag, den Brief an den Herausgeber der Propyläen; veranlaßt war derselbe durch die zweite Kunstausstellung und Preisverteilung in Weimar. Diese seit dem Jahre 1799 regelmäßig ausgeschriebene Konkurrenz bildete einen wesentlichen Bestandteil der gemeinsamen Bestrebungen. Sowohl bei Mitteilung der Preisaufgaben als bei Veröffentlichung der Urteile fanden Goethe und Meyer die glücklichste Gelegenheit ihre Anschauungen allgemein faßlich, praktisch angewandt, anregend und wirkungsvoll unter dem Publikum zu verbreiten. Der Erfolg war sehr befriedigend; die Teilnahme der Künstler wie des Publikums groß; geringer aber war leider der Erfolg der „Propyläen“. Das kaum Glaubliche geschah; das Unternehmen Goethe's, dessen „Herrmann und Dorothea“ noch kurz vorher in ungezählten

Tausenden durch Deutschland geflogen war, scheiterte an dem Mangel von Abonnenten; kaum 300 Exemplare wurden abgesetzt. Schiller hatte wohl Recht von „der ganz unerhörten Erbärmlichkeit des Publikums" zu reden, „die sich bei dieser Gelegenheit manifestiert hat." Hier war nicht wie in den „Horen" mancherlei Mittelgut oder selbst Schwaches gegeben; hier waren ausnahmslos Arbeiten niedergelegt, deren Grundsätze man zwar angreifen, denen aber Jedermann eingehende Sachkenntnis, strenge Folgerichtigkeit des Gedankens und völlig geläuterte Form, sowohl in den Abhandlungen als in den Dialogen zugestehen mußte. Trotzdem fand die Zeitschrift nach drei Jahren ihr Ende, bei weitem ehe der gesammelte und vorbereitete Stoff erschöpft war. Goethe's Tagebuch erwähnt einer Recension von Martin Schön's Passion, eines Aufsatzes über Karikatur ꝛc., Meyer hatte in Italien schon eine Würdigung Michel Angelo's verfaßt, eine Abhandlung über die Allegorie vorbereitet, hatte eine Betrachtung der Münchener und Nürnberger Gemälde liefern wollen [1]), war mit einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigt, einem Lieblingsplan Goethe's, zu dem dieser ihm schon im Jahre 1798 geraten hatte [2]), und zu dessen Verwirklichung auch Bury's Rat eingeholt wurde [3]). Aus Spanien berichtete Wilhelm Humboldt [4]), von der Beschreibung dort befindlicher Gemälde, welche seine Frau für Goethe zusammenstellte, ein in damaliger Zeit sehr wert- und verdienstvolles Unternehmen! Für alles dieses war in den Propyläen kein Raum mehr; auch nicht für den Aufsatz über den Dilettantismus, der Goethe besonders am Herzen lag und zu dem er sowohl als Schiller jeder ein ausführliches Schema ausgearbeitet hatten. Goethe hatte damals an Humboldt, von dem er Nachrichten über dilettantische Kunstübung in

---

[1]) Nach Meyer's handschriftlichem Nachlaß.

[2]) Ungedr. Brief 4. Mai 98.

[3]) Goethe's Tagebuch 19. Dez. 99.

[4]) 28. Nov. 99.

Frankreich und Spanien erbat, über sein Zusammenwirken mit Schiller und Meyer geschrieben: „Wir drei haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bei den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann. Wir haben seit einiger Zeit angefangen, Pläne und Entwürfe zusammen zu machen, welches den großen Vorteil gewährt, daß nicht etwa bei einem vollendeten Werk Erinnerungen vorkommen, die man entweder nur mit beschwerlichen Abänderungen nutzen kann, oder die man wohl gar gegen seinen Willen ungenutzt liegen lassen muß“ [1]).

Diese vollendete Befriedigung in gemeinsamer Tätigkeit fand ihr Ende mit dem Aufhören der Propyläen zu Ende des Jahres 1800 [2]). Dieses Verschwinden eines wertvollen Vereinigungspunktes führte auch zu einer Veränderung in dem Verhältnis der Freunde. Goethe und Meyer freilich blieben eng verbunden; aber Schiller's und Goethe's Wege gingen mehr auseinander. Die Schuld lag hauptsächlich an Schiller, welcher bei der gewaltsamen poetischen, besonders dramatischen Produktion, der er sich jetzt ganz hingab, für Goethe's ruhiges, gleichmäßiges, nach verschiedenen Seiten organisch sich entfaltendes Streben zu Zeiten das Verständnis verlor. Nachdem seine oftmaligen Versuche, Goethe zu rascherer Vollendung, besonders des Faust, zu treiben, erfolglos geblieben waren, klagte er gegen Körner und Humboldt über Goethe's Untätigkeit, ohne zu wissen, daß dieser gerade damals in lebhafterem poetischen Schaffen begriffen war. Von der „Natürlichen Tochter“ erfuhr Schiller erst, als sie abgeschlossen war, 1803. Diese Isolierung der Arbeit, welche den früheren Gewohnheiten der Freunde so gar nicht entsprach, findet übrigens eine natürliche Erklärung in

[1]) 26. Mai 99.

[2]) Nach den Tagebüchern dachte Goethe dennoch bis zu Ende an die Möglichkeit einer Fortsetzung; doch kam sie nicht mehr zu Stande.

der Entwöhnung von der theoretischen Betrachtung, die auch das Verlangen nach gesetzmäßiger Kritik vermindern mußte. Nicht als ob Goethe jetzt etwa geringer über den Wert reflektierender Kunstbetrachtung dachte als früher; er unterschied nur schärfer zwischen Produktion und Reflexion. „Ich glaube", schrieb er Schiller, „daß Alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung und Überzeugung: das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und Tat nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt." Hier ist klar ausgesprochen, daß wohl der Dichter, nicht aber das einzelne Gedicht von der theoretischen Kunstbetrachtung Vorteil ziehen könne. Wenn nun Schiller in der dämonischen Rastlosigkeit seiner letzten Jahre zu ähnlichen Anschauungen gelangte, so hatten darunter unausweichlich die Freunde beider Dichter zu leiden. Hatte Schiller schon früher auf Humboldt's „Ästhetische Versuche" mit Hervorhebung der Schwierigkeit geantwortet, direkt im Praktischen etwas vom Theoretischen zu nutzen[1]), so vermißte jetzt Humboldt schmerzlich, daß die Korrespondenz mit Goethe nicht mehr in rechten Gang kommen wollte, daß selbst der Wunsch, wieder in nächstem Zusammenhang mit Rom zu stehen, wo sich Humboldt seit 1802 befand, Goethe nicht aus seiner Abgeschlossenheit hervorlocken konnte. Nicht weniger mußte sich Körner von Schiller zurückgesetzt sehen. Als er in alter Weise unbefangen dem Freunde seine Kritik über Wallenstein schickte, da änderte Schiller wohl einiges ihr zu Lieb, schrieb aber im Übrigen trocken: des Weiteren könne er auf Körner's Wunsch nicht eingehen, da er in mehreren Punkten entgegengesetzte Ansichten habe; kein ferneres

---

[1]) So charakterisierte Goethe den Inhalt des Briefes. An Schiller 30. Juni 98.

Wort zur Erklärung. Resigniert entgegnet Körner nur: „Das war doch sonst nicht der Fall."

Wenn aber beide Dichter des Hin- und Herredens müde geworden waren, so hörten sie deshalb doch nicht auf, ein Jeder nach seiner Weise auch noch durch theoretische Kunstbetrachtung auf das Publikum einwirken zu wollen. Als Schiller seine Schriften dieser Art herausgab, unterzog er sie nicht nur einer kritischen Sichtung, sondern fügte auch zwei neue Abhandlungen „Über das Erhabene" (1801) und „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" (1802) hinzu, deren erstere von der bis ans Ende ungebrochenen, siegenden Kraft seines Idealismus erfüllt ist, deren letztere durch ihr häufiges Eingehen auf die bildende Kunst die Erweiterung seiner Einsicht bezeugt, welche er anläßlich der Propyläen aus den Verhandlungen mit Goethe und Meyer geschöpft hatte. Diese Beiden setzten auch nach dem Eingehen der Zeitschrift ihre Tätigkeit auf anderen Wegen fort. Die Preisausschreibungen, die Besprechung und Beurteilung der eingegangenen Werke wurden nunmehr in der Jenaer Litteraturzeitung veröffentlicht und gaben Gelegenheit den Standpunkt stets von Neuem zu präzisieren und nach verschiedenen Seiten hin Mißverständnisse abzuwehren. In derselben Zeitschrift äußerte sich Goethe auch über poetische Erscheinungen kritisch, und besonders seine Besprechungen von Hebel's und Voß' Gedichten waren äußerst charakteristisch für den Standpunkt homerischer Naivetät, auf dem er trotz aller kunstgesetzlichen Forderungen doch ehrlich und kräftig stehen blieb. In den Anmerkungen zu Diderot's „Neffe des Rameau" besprach er gleichfalls poetische und musikalische Fragen. Seine Theaterleitung zeigte in diesen Jahren mehr als je das Bestreben, gesetzmäßige Kunstübung zu erwecken, und nicht nur in Briefen, auch in manchen journalistischen Notizen wies er auf diesen Zielpunkt hin. Und zuletzt sollte ein herrliches Denkmal der Pietät, des Verständnisses, der Kongenialität nachmals zusammenfassen, was er, seit Italien

ihm Geist und Sinn erschlossen, für das deutsche Volk als Verlebendigung des großen hellenischen Erbes ersehnte: Winckelmann, dem Entschleierer und Deuter der griechischen Marmorgestalten, schuf er das Denkmal, zugleich als Zeugnis seiner und der Freunde Bestrebungen. In dem Lichte, welches von dieser Gestalt ausging, ward zugleich die Kunstübung der Gegenwart in Meyer's Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts beschaut und beurteilt. Aber kurz nachdem Goethe Winckelmann's frühen Tod in herrlichen Worten versöhnend gedeutet: „Er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen", nicht lange darauf schied Schiller dahin, gleichfalls in der Kraft des Schaffens, gleichfalls das Bild unzerstörbaren mannhaften Wirkens hinterlassend. Sein Tod wirkte betäubend, niederschmetternd auf die Freunde. Rührend sind Humboldt's und Körner's Briefe zu lesen; erschütternd hat Goethe in den „Annalen" den Zustand geschildert, in den er sich versetzt fühlte. Humboldt schrieb an Goethe: „Wer kann auf dieser Bahn weiter gehen? in wem ist diese Verbindung kritischer und intellektueller Kraft? Es wäre schrecklich, wenn die deutsche Poesie ihren Zenith schon wieder erreicht haben sollte, da beinahe wir sie entstehen sahen." Diese Befürchtung erfüllte sich nicht; indem Goethe's dichterische Kraft sich seit 1806 zu einem neuen Aufschwung erhob, schenkte sie dem deutschen Volk noch einige ihrer höchsten Schöpfungen; aber die unmittelbare Wirkung auf das Publikum war mit Schiller's Tode dahin; er war der eigentliche Vertreter des Bundes gewesen, erfolgreich im Kampf wie in der Repräsentation, — der die Masse der deutschen Gesellschaft für Weimar gewonnen hatte. Es ist gewiß nicht zufällig, daß Goethe nach Schiller's Tode keine Preiskonkurrenz mehr veranstaltete, daß er auch die Vertretung seines Standpunkts in den „Programmen" der Litteraturzeitung hauptsächlich Meyer überließ[1]). Mit Recht

[1]) In dem Aufsatz „Letzte Weimarische Kunstausstellung" (Biographische Einzelheiten) setzt Goethe selbst das Ende des Unternehmens zu Schiller's Tode in Beziehung.

sagte Humboldt von Schiller: „Seine Lehre — denn es war Eigenheit seines Geistes eine zu geben und auszusprechen — stand eigentlich im Widerspruch mit der Welt, wurde bald übersehen bald verkannt. Aber solange er lebte, war sie wenigstens für uns seine Freunde, das eigentlich Geltende. Jetzt, da er dahin ist, haben die andern die Übermacht.“ [1])

Wer waren „die Andern“ und worin erhielten sie die Übermacht? Man muß sich vergegenwärtigen, daß die Richtungen und Personen, gegen welche sich ursprünglich die Tätigkeit der Freunde richtete, verschwunden oder doch machtlos geworden waren. Wenn Schiller die Philosophie Kant's im Gebiete der Ästhetik hatte fortbilden und zur Herrschaft bringen wollen, so war ihm dies gelungen; von den Nachbetern Baumgarten's, von Sulzer und andern sprach Niemand mehr, und der letzte verzweifelte Angriff in Herder's „Kalligone“ war kläglich gescheitert. In der bildenden Kunst hatten Goethe und Meyer ja mit Bewußtsein an Winckelmann, dessen Hochschätzung allgemein war, angeknüpft, und nur gegen Oberflächlichkeit, Geistlosigkeit, Bequemlichkeit der tonangebenden Persönlichkeiten aufzutreten gebraucht; auch hier war die schwächliche Richtung einer Angelika Kauffmann, eines Oeser um ihren Kredit gekommen, und in Carstens und Thorwaldsen [2]) waren Künstler erstanden, in denen die Freunde im Gegensatze zu Mengs' ängstlichen Traditionen die Antike lebendig und kraftvoll vor sich schauen durften. In der poetischen Produktion hatten, nachdem die Xenien

---

[1]) An Goethe 12. April 1806. Es ist aufs tiefste zu bedauern, daß die beiden Briefe Goethe's an H. vom Mai 1805 (Tagebuch 112) und vom 24. Feb. 1806 (Goethe Jahrbuch VIII 70) uns nicht erhalten sind. In dem letzteren hatte sich G. nachs H.'s Zeugnis über Schiller geäußert, der erstere war gewiß hauptsächlich ihm gewidmet.

[2]) Über Thorwaldsen berichtete Wilhelm Humboldt an Goethe aus Rom 1803 und 1804; 1807 ließ Alexander Humboldt das für Goethe bestimmte Widmungsexemplar seines Reisewerkes durch eine Zeichnung Thorwaldsen's schmücken (Bratranek S. 407.)

das Ihre gethan, Hermann und Dorothea sowie Schiller's Dramen das deutsche Publikum erobert; so zweifelnd, ja hämisch noch Wilhelm Meister und die römischen Elegieen aufgenommen waren, so wenig Schiller's philosophische Lyrik die Masse der Lesewelt hatte fesseln können, so siegreich war der Zug der rheinischen Emigranten und so gebieterisch überragend schritten Wallenstein und Tell, Johanna und Isabella über die Bühnen. „Männer wie Engel und Schütz" wurden nicht mehr Goethe und Schiller als Muster hingestellt, 'und die Schar der Poeten und Liebhaber, die sich zu Klopstock-Homer, Anakreon-Uz zurücksehnten, war im Aussterben. Eine künstliche Gegenbewegung hatte freilich aus persönlichen Gründen Kotzebue hervorzurufen gesucht und in seinem Journal „Der Freimütige", welches Tiefe nur im Schmutz, sonst überall Flachheit zeigte, seinen Verleumdungs- und Beschimpfungsfeldzug gegen die Weimarer Kampfgenossen eröffnet; aber dies Unternehmen erhob sich nicht über das Niveau des Skandals und wenn es einen Erfolg hatte, war es jedenfalls kein Achtungserfolg; ebensowenig kam es dem Theaterbesucher, der Kotzebue's Lustspiele und Rührstücke gerne sah, in den Sinn sie Goethe's oder Schiller's Dramen an die Seite zu setzen.

Der Sieg über die Feinde, gegen welche sich Goethe und Schiller verbündet hatten, war also erfochten; aber das Tragische dieses Sieges lag darin, daß aus dem eigenen Kreise der Sieger sich Mächte erhoben, die sich wider sie empörten, mit ebensoviel Selbstzufriedenheit als Rücksichtslosigkeit sich selbst als Evangelisten proklamierten und in der Tat den entscheidenden Einfluß auf die Nation erlangten; die Romantiker — — sie waren „die andern!"

Um nicht ungerecht zu sein, muß zunächst konstatiert werden, daß es den Romantikern gelang, an der tatsächlich schwachen Stelle des Weimarer Bundes ihre Hebel anzusetzen, um diese Macht zu beseitigen. Sie konnten sich eines weiteren historischen Gesichtskreises rühmen, der sie freilich bei der ihnen eigenen Phantastik doch

an keinem Punkte zu klarer Erkenntnis historischer Fakta und Zustände gelangen ließ. In der Betrachtungsweise der Weimarer Freunde aber war neben dem subjektiven Bestandteil des Empfindens und dem objektiven des gesetzmäßigen Denkens die historische Schätzung zu wenig vertreten. Hierin verriet sich in schmerzlicher Weise das Fehlen Herder's in dem Bunde. Mit Herder wäre dieser abgeschlossen, in sich vollkommen, darum unangreifbar gewesen; ohne ihn zeigte er eine gewisse Einseitigkeit. Freilich war Goethe von Herder nicht so weit getrennt; denn mit Herder's historischer Betrachtungsweise berührte sich Goethe's allseitiges, eindringendes Interesse für die Erscheinungen des realen Lebens der Gegenwart; zwischen Schiller und Herder aber war kein Verständnis möglich. Schiller war durchaus gewohnt nach absoluten Maßstäben zu urteilen; auf ihn paßten zu allen Zeiten die Worte Wallenstein's über die Jugend: „Gleich heißt ihr alles schändlich oder würdig, bös oder gut." Goethe mit seiner unvergleichlichen Universalität hätte zwischen beiden wohl vermitteln können; aber es lag seinem Wesen gänzlich fern, Herder's hypochondrischer Stimmung nachzugehen und seine krankhaften Launen zu überwinden; Schiller's gewaltiges Wollen mußte eine so gesunde Natur unbedingt anziehen. Immerhin stand er Herder bis zuletzt näher als Schiller es tat, und ebenso waren die Brüder Schlegel, welche trotz ihrer Zänkereien mit Herder tatsächlich doch in dessen Fußtapfen traten, bekanntermaßen für Goethe weit eher erträglich als für Schiller.

Ja sie erfreuten sich längere Zeit der speziellen Protektion Goethe's; man weiß, wie sie sich sogar despotisch bei Friedrichs „Alarcos" geäußert hat; in dem „Athenäum", besonders den „Fragmenten" sah Goethe doch ein „nicht zu verachtendes Ingrediens des deutschen Journalwesens", einen „fürchterlichen Gegner der allgemeinen Richtigkeit"; Schiller dagegen sah darin nur Unheil, denn diese Manier, die ihm „physisch wehe" tat, könne weder Neigung noch Vertrauen noch Respekt erregen; selbst auf die gute

Sache, wo sie sie vertrete, werfe sie einen fast lächerlichen Schein. Dieser Gegensatz ist leicht zu erklären, wenn man bedenkt, daß Schiller der eigentliche Gesetzgeber der Dichtkunst geworden war und nun, was er geschaffen zu haben glaubte, durch ziellose Selbstgefälligkeit und gewissenlose Geistreichigkeit verwüstet sah, daß Goethe dagegen wohl den Wert der Theorie des Freundes hochschätzte, trotzdem aber für die geniale Individualität stets ein mitfühlendes und nachsichtiges Verständnis hatte. Dagegen ist es sehr bezeichnend, daß Goethe's heftiger Gegensatz gegen die Romantik auf dem Gebiete der bildenden Kunst entstand, in welchem er sich besonders um Läuterung der künstlerischen Bestrebungen bemüht hatte; nicht die Schlegel's —, sondern Tieck mit seinem Künstlerroman „Franz Sternbald's Wanderungen", sein Freund Wackenroder mit den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", das waren die Personen, welche auch Goethe allmählich zum entschiedensten Feinde der Romantik machten. Die Romantiker fanden sich in die Situation; während sie anfangs Goethe überschwänglich priesen und hinter ihm sich gegenüber Schiller zu verstecken suchten, erklärten sie ihn bald darauf für kalt, seelenlos und der Sünde wider den heiligen Geist schuldig. Goethe aber mußte es erleben, daß auch unter den Künstlern selbst jene Theorien um sich griffen und die Produktion in völlig andere Bahnen als die von ihm gewünschten lenkten, daß seine und seines Freundes warnende Stimmen, wo man überhaupt noch auf sie hörte, den leidenschaftlichsten Widerspruch fanden.

Es würde zu weit führen hier die ganze Schwere des Verhängnisses zu ermessen, welches darin lag, daß die Nation von den größten Geistern, die ihr kaum noch erstanden waren, von Kant, Goethe und Schiller sich abwandte; das Schlußkapitel wird sich über die Ergebnisse aussprechen: hier sei nur noch auf ein persönliches Moment hingewiesen. Goethe und Schiller mit ihren Freunden hatten gestrebt und gewirkt mit dem ganzen Ernsttief sittlicher

Naturen, mit einer Selbstlosigkeit, einer Selbsterziehung und gegenseitigen Förderung in der Arbeit, welche aus der rückhaltlosen Schätzung der Sache in Gegensatz zu allem Persönlichen entsprang. Jetzt gelangte die Führung des geistigen Lebens in die Gewalt von Männern, in welchen nicht nur persönliche Eitelkeit als Haupttriebfeder wirksam war, sondern die auch mit Willen und Bewußtsein das Individuum, aber nicht das sittlich autonome, sondern das „ironisch" willkürliche von jedem Respekt vor der Sache befreiten. Das war der tiefste Grund, welcher die Gruppe Schlegel-Tieck von der Goethe-Schiller-Gruppe trennte; in dem „Athen" der Gebrüder Schlegel war nicht Raum für Goethe's „Propyläen", durch welche der Festzug schreitet, um den Göttern Ehrfurcht zu erweisen, sondern nur für Prachtthore, durch welche die Erbauer selber als Triumphatoren einziehen wollten.

Erster Teil.

Der Gedankenkreis der Horen.



Erster Abschnitt.

Schiller's allgemeine Theorie der Ästhetik.

In den Jahren, welche Schiller vorzüglich der Begründung und dem Ausbau seiner Ästhetik und Kunsttheorie gewidmet, lassen sich deutlich drei scharf getrennte Perioden charakterisieren. Die erste ist die autodidaktische, in welcher Schiller's Reflexion noch nicht wesentlich vom Studium Kants beeinflußt worden ist. Ihr sind die beiden Aufsätze über „die tragische Kunst“ und „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ noch zuzurechnen, obgleich die Anfänge von Schiller's philosophischen Studien zeitlich mit ihnen zusammenfallen; diese Arbeiten gehen von ganz anderen Voraussetzungen aus als die späteren theoretischen Schriften. [1]) Die zweite Periode umfaßt besonders die zahlreichen Vorarbeiten, zu dem nicht ausgeführten Dialog „Kallias oder über die Schönheit,“ die zugleich Schillers Vorlesungen über Ästhetik zu Gute kamen und in den Briefen an Körner fortlaufend von verschiedenen Seiten beleuchtet wurden. In dieser Zeit ist Schiller ganz mit der „Kritik der Urteilskraft“ beschäftigt, aber oppositionell gegen Kant gerichtet, indem er sich bemüht, die angeblich von ihm offen gelassene „Lücke“ durch Bestimmung eines objektiven Prinzips

[1]) Wie Kant in diesen beiden Schriften von Schiller mißverstanden wird, hat Kühnemann a. a. O. neuerdings nachgewiesen. Ich möchte noch hinzufügen, daß die Abzweckung der Kunst auf einzelne Affekte Schillers späterer Auffassung ganz und gar widerstreitet.

der Schönheit auszufüllen. Zur dritten Periode führen der Aufsatz über „Anmut und Würde“ und die ursprünglichen Briefe an den Prinzen von Augustenburg hinüber; dieser Übergang vollzieht sich, während Schiller vom August 1793 bis zum Mai 94 in Schwaben verweilt; von jetzt ab wird nicht mehr versucht, einen der wesentlichsten Punkte von Kant's Aufstellungen, den subjektiven Charakter der Geschmacksurteile, zu widerlegen und auszuscheiden, sondern indem Schiller sich entschieden auf den Boden des kantischen Systems stellt, unternimmt er nur noch, es auf seine Weise fortzubilden und es fruchtbar zu machen. Die Briefe über „ästhetische Erziehung,“ die Aufsätze über naive und sentimentalische Dichter legen dar, daß eine gewisse Auffassungsfähigkeit, also eine Eigenschaft des Subjekts zur Erzeugung des Schönen im Allgemeinen und je nach ihrer speciellen Eigenart zur Bestimmung der einzelnen Stilgattungen führt. Es ist auffallender Weise in den bisherigen Darstellungen dieses Stoffs nicht klar gestellt worden, daß diese Periode zu der vorigen und ihrem fruchtlosen Suchen des „objektiv-schönen“ in einem diametralen Gegensatz steht. [1])

Das zweckvolle Zusammenwirken Schillers mit Goethe fällt durchaus in diese dritte Epoche. Diese Stufe der ästhetischen Anschauungen Schiller's ist es, die wir hier zu charakterisieren haben, indem wir auf die vorangehenden vergleichend zurückverweisen werden.

---

[1]) Auch Cohens und Kühnemanns öfters genannte Arbeiten lassen dies nicht deutlich erkennen. In den „Preußischen Jahrbüchern“ (LXV,4) habe ich auf diesen Punkt schon hingewiesen.

Erstes Kapitel.

Das Ziel der ästhetischen Bildung.

Kant hatte es für eine „Merkwürdigkeit" erklärt (doch ohne damit einen Widerspruch ausdrücken zu wollen), daß Geschmacksurteile, welche ihrem Wesen nach subjektiv seien, stets mit dem Anspruche auf Allgemeingiltigkeit aufträten. Schiller unternahm es festzustellen, wer zu diesem Anspruche berechtigt sei, und er setzte die Kriterien hiefür nicht in die Konstatierung angeblicher „Richtigkeit" der Urteile, sondern in den Erweis gewisser Eigenschaften des Urteilers. Er ging von der zweifellosen Tatsache aus, daß nur die wenigsten Personen (nach Kant's Ausdruck), „interesselosen Wohlgefallens" fähig seien, daß die wenigsten überhaupt zu dem Urteile „schön oder häßlich" sich veranlaßt sähen, die meisten entweder nach sinnlichen Motiven der Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit oder nach vernunftgemäßen der Wahrheit und Unwahrheit urteilten. Es ergab sich die „ästhetische Erziehung" ihm als Notwendigkeit, und so hat auch jede „Ästhetik Schiller's" von der Tatsache auszugehen, daß ihm nicht die Frage, was in der Natur oder Kunst schön sei, vor Allem am Herzen lag, sondern die Frage nach Wesen und Erscheinungsform des schönen Menschen, dem zugleich die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu würdigen zukomme. Der schöne Mensch war ihm eine seltene Erscheinung. „Merkwürdig ist mir," schreibt er nach einer Beschäftigung mit orientalischen Volkscharakteren, „daß es jenen Nationen und überhaupt allen Nicht-Europäern auf der Erde nicht sowohl an moralischen als an ästhetischen Anlagen gänzlich fehlt. Der Realismus, sowie auch der Idealismus zeigt sich bei ihnen, aber beide Anlagen fließen niemals in eine menschlich schöne Form zusammen." [1])

---

[1]) An Goethe 27. Jan. 98.

Aber auch unter den höher entwickelten Nationen findet er die Fähigkeit ästhetischer Auffassung durchaus nicht allgemein. Erschöpfende Arbeit und erschlaffenden Genuß nennt Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die gewöhnlichen Zustände des Menschen; daher sei die Fähigkeit zu ästhetischem Genuß so gering, der Anstrengung wie Erschlaffung ausschließe und den ganzen Menschen in harmonischer Einheit verlange. Gleichsam das Thema der ästhetischen Ausführungen Schillers liegt diesen Worten zu Grunde: Verbindung zweier scheinbar sich ausschließender Eigentümlichkeiten zu einer Einheit, Aufhebung zweier Extreme in maßvoller Formung. Erschwert wird indeß die Verfolgung von Schiller's Gedanken durch den Umstand, daß er den Ausdruck „ideal" nebst seinen Ableitungen bald zur Bezeichnung einer einseitigen Beschaffenheit bald zum Ausdruck des erstrebten ästhetischen Vollendungszustandes verwendet. In ähnlichem Doppelgebrauch erscheint das Wort „Gestalt," bei ihm zu Zeiten als Ziel des *einen*, in seiner Vereinzelung einseitigen Triebes, und ein anderes Mal in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben" als das schlechthin von dem Menschen zu erstrebende, ihm vorleuchtende „Götterbild." Zu einer vollständig sicheren Terminologie ist Schiller überhaupt nicht gelangt, und zwar deshalb, weil seine Anschauungen lange Zeit in der Entwicklung begriffen waren, mit den Anschauungsbildern auch ihre Bezeichnungen sich ändern mußten, und weil endlich, als sein System sich gefestigt hatte, er kein Interesse mehr daran fand es nun methodisch darzulegen, sondern sich sogleich anderen Aufgaben zuwandte. In den eben besprochenen Fällen schwankenden Ausdrucks mag sich wohl ein nicht ganz überwundener Zwiespalt kund thun zwischen der Schätzung eines rein übersinnlichen abstrakten und eines mit der sinnlichen Natur ausgeglichenen ästhetischen Lebensideals.

Die Grundzüge des letzteren von Schiller schließlich mit Entschiedenheit erfaßten und gezeichneten Lebensideales finden wir in

den Briefen über „ästhetische Erziehung“ und zwar besonders im elften bis achtzehnten, im einundzwanzigsten, sowie in einigen Abschnitten der folgenden Briefe. Wir übergehen die vorangehenden Ausführungen Schillers über den Wert, den die ästhetische Bildung des Einzelnen für die allgemeine Gestaltung der Gesellschaft besitze, Ausführungen, in denen der politisch bewegten Zeit der gebührende Tribut abgetragen wird. Es würde uns zu weit führen, die Mittel und Wege zu verfolgen, auf welchen Schiller seine Ideen dem Fürsten, dem Staatsmann annehmbar, ja wesentlich wertvoll zu machen sucht. Wie in der ursprünglichen Fassung die Bestimmung für einen fürstlichen Adressaten, so war bei der Umarbeitung für die „Horen“ die Rücksicht auf das Publikum maßgebend. Es ist eine vielfach verbreitete, aber höchst irrige Ansicht, die Weimarer Freunde hätten damals in einer phantastischen Wolkenhöhe geweilt, und von dem gewaltigen Weltgetriebe umher gleichsam nichts wahrgenommen. Schiller wußte sehr wohl, daß eine politische Epoche angebrochen sei, er wußte sehr wohl, daß das politische Interesse im Publikum in Wahrheit augenblicklich jedes andere überwog; aber mit vollem Bewußtsein arbeitete er dieser Strömung des Interesses entgegen, von welcher er den Fortgang der geistigen Kultur bedroht sah. Die Ankündigung der „Horen“ spricht dieses Bewußtsein deutlich aus: „Es möchte eben so gewagt als verdienstlich sein, den so sehr zerstreuten Leser zu einer Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art einzuladen. . . Je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüther in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen.“ Dem Nachweis, daß diese durch Schönheit errungene Freiheit auch der staatsbürgerlichen Tüchtigkeit des Menschen entgegenkomme, sind jene ersten der Briefe gewidmet.

In den uns vor Allem interessierenden Abschnitten der Briefe

geht Schiller von dem Grundgedanken aus, daß in dem Menschen etwas Bleibendes und etwas Veränderliches als letzte Ergebnisse reflektierender Betrachtung zu erkennen seien: Person und Zustand, erstere beharrend in der Freiheit, letzterer bedingt durch die Zeit, daß in dem Menschen demgemäß zwei Triebe herrschend seien, der eine, der „Formtrieb" darauf gerichtet, in allem und jedem Stoffe und Ereignis das absolute Dasein, das ihm eigne, zur Erscheinung und Geltung zu bringen, alles „äußere zu formen," „alles in sich zu vertilgen, was bloß Welt ist," der andere der Sachtrieb, damit beschäftigt den Menschen seiner sinnlichen Natur gemäß in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen," „alles innere zu veräußern." Empfindungen bekunden die Herrschaft des Letzteren, Ideeneinheit die Herrschaft des Ersteren. [1]) Beide Triebe haben im menschlichen Dasein ihr Recht, in geregelter Wechselwirkung würden sie die Idee der Menschheit realisieren, in der Wirklichkeit aber streiten sie erfahrungsgemäß mit einander. Der Sachtrieb strebt nach Leben, der Formtrieb nach Gestalt. Aber wenigstens annähernd soll der Mensch zwischen beiden eine Versöhnung erzielen. „Er soll nicht auf Kosten seiner Realität nach Form und nicht auf Kosten der Form nach Realität streben; vielmehr soll er das absolute Sein durch ein bestimmtes und das bestimmte Sein durch ein unendliches suchen. Er soll sich eine Welt gegenüberstellen, weil er Person ist, und soll Person sein, weil ihm eine Welt gegenübersteht. Er soll empfinden, weil er sich bewußt ist, und soll sich bewußt sein, weil er empfindet. . . . . So lange er nur empfindet, bleibt ihm seine Person oder seine absolute Existenz, und so lange er nur denkt, bleibt ihm seine Existenz in der Zeit oder sein Zustand Geheimnis. Gäbe es aber Fälle, wo er diese doppelte Erfahrung zugleich machte, ... so hätte er in diesen Fällen, und schlechterdings

---

[1]) Elfter und zwölfter Brief.

nur in diesen, eine vollständige Anschauung seiner Menschheit." [1]) Einen Trieb, welcher in solchen Fällen wirksam wird, [2]) stellt Schiller als dritte herrschende Neigung des Menschen hin: den Spieltrieb, in welchem der Wunsch nach Empfang eines äußeren Objektes und der Wunsch nach Behauptung und Produktion des Subjektes sich in Eines verschmelzen. Er strebt danach, die Einheit der Idee in der Zeit zu vervielfältigen, die Vielheit in der Zeit — in der Idee zu vereinigen. Er verlangt nicht nach bloß materialem Sein und nicht nach bloß formaler Gestalt, sondern nach lebender Gestalt, d. h. nach dem, „was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, nach der „Consummation der Menschheit." [3]) Die Forderung der Existenz eines solchen Triebes ist ein Machtspruch der Vernunft, welche einen einheitlichen Begriff der Menschheit verlangt; die Erfahrung zeigt uns, daß es einen solchen Trieb, daß es Menschheit, Schönheit giebt; wie aber eine Schönheit sein kann und wie eine Menschheit möglich ist, kann uns weder Vernunft noch Erfahrung lehren. Als Spiel bezeichnet Schiller dasjenige, was weder äußerlich noch innerlich nötigt, und was zugleich weder subjektiv noch objektiv zufällig ist; in diesem Sinne ist die Schönheit Gegenstand des Spiels und soll sie andererseits sein einziger Gegenstand sein; und auf Grund dieser Definitionen wagt er den Satz: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch,

---

[1]) Horen I, 2, 78.

[2]) Die Ausdrucksweise Schiller's ist hier nicht ganz klar; einerseits heißt es, daß „Fälle dieser Art" den neuen Trieb „aufwecken;" andererseits aber strebt auch der Trieb danach, solche Fälle zu vervielfachen und schließlich zum dauernden Zustand umzuwandeln.

[3]) Auf den Ausdruck „Consummation" legte Schiller Gewicht; Körner wollte ihn durch „Vollendung" ersetzt haben; allein vergebens. (Jonas Nachträge zu Schillers und Körners Briefwechsel in der „Zeitschrift für deutsches Altertum" 1881).

wo er spielt.“ [1]) Blicken wir von diesem Punkte wiederum zurück so ist der allgemeinste Eindruck, den wir empfangen, in zwei negative Aussagen zusammenzufassen! die Schönheit wird von Schiller weder spekulativ als Idee bestimmt noch an eine empirische mechanisch übertragbare Form gebunden, sondern sie wird als eine besondere Daseinsart des Menschen bezeichnet. Weder auf metaphysische Prämissen noch auf mathematische Proportion wird sie zurückgeführt, sondern ihre ganze Existenz vollständig an die Existenz des Menschen gebunden, ebensowie die sittlichen Begriffe nur aus der Betrachtung der menschlichen Natur sich uns ergeben. Der im Menschen zu verwirklichende Begriff kann dann durch eine anthropomorphistische Betrachtung auf andere Dinge übertragen werden; in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes aber ist nur der Mensch schön. Es ergibt sich hieraus deutlich, wie verfehlt der Versuch ist, eine Ästhetik Schillers mit Feststellung der „Idee des Schönen“ zu beginnen; [2]) die Idee des Schönen ist die Idee der Menschheit, und je mehr der Mensch die Vielfältigkeit seines Wesens als Einheit zur Erscheinung bringt, um so mehr wird die Idee der Schönheit verwirklicht! Nicht minder ergibt sich aus jener Grundanschauung, daß die Frage, ob Schönheit nach Schiller etwas durch Form oder durch Gehalt bestimmtes sei, garnicht beantwortet werden kann. Tomaschek hat an vielen Stellen seines Werkes [3]) bedauert, daß Schiller nicht zur Erkenntnis des reinen Formcharakters der Schönheit gekommen sei; Lotze umgekehrt ihm vorgeworfen, daß er die Schönheit zu äußerlich formalistisch bestimmt habe; beide nach ihren eigenen Auffassungen ganz berechtigter Weise; aber ohne damit den Kern von Schillers Ansicht zu treffen, denn dieser besteht darin, daß erst die Verbindung eines Gehaltes mit einer ihm entsprechen-

---

[1]) Fünfzehnter Brief. S. 88.

[2]) So nach kürzlich Zimmermann, Versuch einer Schillerschen Ästhetik.

[3]) Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft.

den Form, daß Leben in Gestalt, und Gestalt von Leben erfüllt die Schönheit hervorbringen. Das wesentliche ist nicht die Frage; wie ist der Mensch, der schön sein soll, beschaffen, und auch nicht, wie soll er, um schön zu erscheinen sich äußern; sondern welche Äußerungsform ist der jeweiligen, persönlichen Beschaffenheit angemessen? [2])

Doch kehren wir zu dem Gedankengange der Briefe zurück! Da das Schöne aus der Vereinigung zweier entgegengesetzter Principien hervorgeht, so konstatiert Schiller, daß in der Wirklichkeit immer eines dieser Principien die Oberhand haben, daß das Ziel einer absolut gleichwertigen Mitwirkung beider nur annähernd erreicht werden wird. Es wird ferner auch dadurch ein verschiedenartiger Charakter schöner Erscheinungen zu Tage kommen, daß in einer Reihe von Fällen mehr die selbstständige Natur beider Principien in Anspannung ihrer Kraft sich zeigen, in einer anderen Reihe mehr die Abschwächung beider zu Gunsten der Einheit in Auflösung ihre Eigentümlichkeit sich äußern wird. Die erstere Erscheinung der Schönheit nennt Schiller die energische, die letztere die schmelzende. Nur die letztere hat er in der Reihe der Briefe noch ausführlich behandelt; ihre wesentliche Funktion ist, „in dem angespannten Menschen die Harmonie wieder herzustellen,“ wie die

---

[1]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland p. 90—96. Man kann auf die Anschauungsweise Lotzes beziehen, was Schiller über die vom bloßen Gefühl ausgehende Ästhetik sagt, welche fürchtet die Schönheit dynamisch aufzuheben, wenn man trennt, was im Gefühl doch verbunden ist; auf Tomascheks Ansicht, was er gegen diejenigen sagt, welche die Schönheit logisch, d. h. als Begriff aufzuheben fürchten, wenn sie zusammenfassen sollen, was im Begriff doch geschieden ist. Horen I, 6, 52.

[2]) In dem kurzen Fragment, das uns aus Schiller's Vorlesungen erhalten ist, gibt Schiller allerdings auf die obigen Fragen sehr einfache Antworten. Da ist von der Idee der Schönheit die Rede, da wird das Eigentümliche der Schönheit als bloße Form bestimmt. Aber dieses Fragment widerspricht eben den „Briefen“ in den wesentlichsten Punkten und fällt nach unserer oben gegebenen Einteilung noch vor die entscheidende Klärung der Ansichten Schillers.

energische „in dem abgespannten die Energie wiederherstellt.“ [1]) Jene kann die Harmonie zwischen zwei entgegengesetzten Trieben (Sachtrieb und Formtrieb) und den entsprechenden Zuständen nur erzielen, indem sie beide aufhebt und ein Drittes an die Stelle setzt. Dieser Zustand ist indifferent in Rücksicht auf Erkenntnis und Gesinnung; der Mensch ist in Bezug auf irgend ein einzelnes Resultat Null; aber eben dadurch ist erreicht, daß seine Freiheit zu sein, was er sein soll, welche durch die Nötigung der Natur wie durch die Gesetzgebung der Vernunft ihm gleichermaßen entzogen wird, ihm vollkommen zurückgegeben ist. So ist er dem intellektuellen und moralischen Vermögen nach zur höchsten Potenz gesteigert, der leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Maße Meister, mit gleicher Leichtigkeit zu Ernst und Spiel, zu Ruhe und Bewegung, zu abstraktem Denken und zur Anschauung sich zu wenden geneigt. [2]) Diese ästhetische Stimmung ist das Mittelding und die Verbindung zwischen dem physischen und moralischen Zustande des Menschen; sie entspringt in ihren Anfängen aus der Natur und sie führt zur Freiheit. In seiner völligen Auswirkung in einem ganzen Volke würde der ästhetische Bildungstrieb eine Gesellschaft, die wirklich diesen Namen verdiente, erzeugen, weil die Natur des Individuums kraft der in ihr waltenden Harmonie hier geeignet sein würde, den Willen des Ganzen in Freiheit zu harmonischer Entfaltung zu bringen. Die ästhetische Genußfähigkeit vereinigt die individuelle mit der allgemeinen Befriedigung, weil sie von dem Egoismus der Sinnlichkeit und der ideellen Unpersönlichkeit des Gedankenlebens in gleicher Weise frei ist [3]).

Indes mit diesen Bestimmungen ist nur der eine Teil der ästhetischen Eindrücke charakterisiert; zu seiner Ergänzung ist die

---

[1]) Achtzehnter Brief.

[2]) Ein- und zweiundzwanzigster Brief.

[3]) Siebenundzwanzigster Brief.

energische Schönheit herbeizuziehen und zu würdigen. In dem Aufsatz „Über das Erhabene“ [1]) hat Schiller uns gegeben, was die Briefe zu behandeln unterließen. In dem erhabenen Eindruck überwiegt, dürfen wir nach Schiller's früheren Hinweisen sagen, der Formtrieb den Sachtrieb, ist das Gewicht des moralischen Zustandes dem des physischen überlegen. Wenn ein Mensch, der alle Tugenden besitzt, die einen schönen Charakter ausmachen, diese Tugenden auch im Zustande des größten Elendes unverändert bewahrt, so erscheint er erhaben, dem natürlich begreiflichen entrückt. Das Erhabene verschafft den Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin das Schöne uns noch einschließt, in das Reich der absoluten Freiheit. Zu dem Schönen muß das Erhabene hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden.

Man kann nicht leugnen, daß diese Sätze in einem gewissen Widerspruche zu den Ausführungen der Briefe stehen, und darin mag auch der Grund liegen, weshalb Schiller es ursprünglich unterließ, einen besonderen Abschnitt über die „energische Schönheit“ den Briefen anzureihen und diese damit abzuschließen [2]).

---

[1]) Schiller hat niemals ausdrücklich das „Erhabene“ mit „der energischen Schönheit gleichgesetzt; aber Bedeutung und Wirkung bestimmt er in gleicher Weise; wie schon Kühnemann a. a. O. gezeigt hat. Der Ausdruck „energische Schönheit“ kommt überhaupt nur selten vor.

[2]) Den Aufsatz über das Erhabene, der 1801 in der Sammlung prosaischer Schriften erschien, schon 1796 entstanden sein zu lassen, wie Tomaschek und nach ihm Hettner u. a. gemeint haben, sehe ich keinen Grund. Der Aufsatz berührt sich auffällig mit dem Briefe an Prof. Süvern vom 26. Juli 1800 („Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen“), und kann sehr wohl zur selben Zeit entstanden sein, vielleicht sogar angeregt durch Süvern's in dem Antwortschreiben rekapitulierten Brief. — Übrigens wäre es auch überraschend, wenn Schiller den schon früher entstandenen Aufsatz nicht in die stets bedürftigen Horen eingerückt hätte, in denen er ja mehrere kleinere Ästhetica, die ihm in den Rahmen der „Briefe“ nicht zu passen schienen, gesondert abdruckte.

Die Behandlung der schmelzenden Schönheit war ihm eben tatsächlich zur Behandlung der ganzen Ästhetik geworden, was von einem folgerechten Standpunkte aus auch nicht bedauert werden kann, da alle Ausführungen Schiller's über das Erhabene zweifellos fremdartige Erwägungen hineinziehen und die reine Unabhängigkeit des Ästhetischen einschränken. Auch die Horenaufsätze: „Über die notwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen", „Über die Gefahr ästhetischer Sitten", „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" lassen eine gewisse Unsicherheit, ein gewisses Schwanken hinsichtlich der gegenseitigen berechtigten Grenzansprüche des Moralischen und Ästhetischen erkennen. Schiller war eben durch den von Kant souverän und rücksichtslos aufgepflanzten ethischen Pflichtbegriff in einer Weise gepackt und unterworfen worden, daß er bei allen Versuchen ihn zu einer harmonischen Versöhnung mit der menschlichen Neigung zu führen, bei allem Spott über die „Pflichterfüllung mit Abscheu" doch nicht sich entschloß endgiltig diese Kette abzustreifen. Es sind tatsächlich nur die „Briefe", freilich das umfassendste und ausgearbeitetste Werk seiner Reflexion, worin er die Berechtigung und Würde des „Spieltriebs" unumwunden preist; in den verschiedenen vor- und nachher verfaßten Aufsätzen finden sich zahlreiche Restriktionen, die wir später noch zu betrachten haben.

Überschauen wir jetzt die Hauptgedanken der Briefe, so stellt sich der durch Kant bedingte Grundriß uns klar vor Augen; allein wir sehen zugleich auch, daß in wesentlichen Punkten Schiller über Kant hinausgegangen ist. Kant hatte allerdings der ästhetischen Urteilskraft die Stellung eines vermittelnden Begriffs zwischen den Naturbegriffen und dem Freiheitsbegriffe [1]) angewiesen; aber er hatte ihr nur eine subjektive Berechtigung zugesprochen, ihr nicht ein bestimmtes Gebiet zugeteilt, wie die Natur dem Verstande und

---

[1]) Kritik der Urteilskraft. Einleitung. Neunter Abschnitt.

die Freiheit der Vernunft. Er hatte gleichsam nur aus Irrtümern, wenn auch wünschenswerten und fruchtbaren Irrtümern, die ästhetische Betrachtung hervorgehen lassen, so aus Wahrnehmung einer Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes, aus dem Anspruche ein subjektives Urteil des Gefallens oder Mißfallens für ein allgemeines gelten zu lassen u. s. w. Schiller wies in dem Menschen, welcher Freiheit und Natur in sich vereinige, das in der Erfahrung mögliche und für den Begriff notwendige Substrat der ästhetischen Urteilskraft nach. Allerdings hatte auch schon Kant es ausgesprochen, daß nur der Mensch eine Normalidee der Schönheit repräsentieren könne, aber er hatte dabei nur die Formen der menschlichen Gestalt im Sinne[1]); ausdrücklich sagt er, daß sobald der Ausdruck sittlicher Ideen des Menschen in Frage komme, die Beurteilung kein reines Geschmacksurteil mehr darstelle; Schiller wies gerade in der Verbindung der geistig-sittlichen Natur des Menschen mit seiner physischen, das eigentlichste Gebiet der Schönheit nach. Es bedarf keines Beweises, daß er hiermit sich von Kant in einem wichtigen Punkte entfernte, während wir ihn in dem weiteren Ausbau seiner ästhetischen Aufstellungen Kant meistens wieder folgen sehen. Die veränderte Auffassung der menschlichen Persönlichkeit, die Aufhebung des schroffen Gegensatzes zwischen der sinnlichen und sittlichen Seite durch die Darlegung eines jene vereinigenden dritten Zustandes führt auf andere philosophische Parallelen. Indeß hat Schiller, als er seine Anschauungen ausbildete (1794/95) nachweislich keinem anderen Einflusse unterlegen, und die Gedanken der „Briefe" sind, soweit sie nicht Kantisch sind, originale Schöpfungen seines Denkens. Doch darf man die Frage aufwerfen, ob nicht Nachwirkungen aus vorkantischer Zeit hineinspielen. Schiller war ursprünglich, seit der Zeit seines medizinischen Studiums, von dem Gedanken der Einheit des Physischen

---

[1]) Kritik der Urteilskraft. § 17.

und Geistigen durchdrungen, wie schon seine Dissertation beweist. Er hatte einige Jahre später in den „Philosophischen Briefen" des Julius den Raphael-Briefen (die Körner verfaßte) widersprochen, indem er ihre Kantischen Ideen zurückwies. Er hatte sich dort zu Ansichten über „Bewegung und Geist" bekannt, welche „dem Monismus des Spinoza nicht sehr fern standen"[1]) und sich mit dessen Aussagen über „Ausdehnung und Denken" berührten. Er hatte noch 1787 an Herder's Gesprächen über „Gott" hauptsächlich deshalb Gefallen gefunden, weil sie sympathisch auf Spinoza eingingen[2]). Und so mögen Einwirkungen auch später noch, ihm unbewußt dort mittätig gewesen sein, wo er von Kant's Anschauungen differirte.

Eines der merkwürdigsten Beispiele für das Schwanken Schiller's zwischen einem rein geistigen und einem harmonischen geistig-sinnlichen Ideal liefert sein tiefstes und größtes Gedicht „Das Ideal und das Leben". Einleitung und Schluß kontrastiren hier offenbar mit der Hauptmasse des Gedichts. In der Behandlung des Hauptthemas wird die rein geistige, sinnenfeindliche Auffassung mit vollem Pathos der Überzeugung vertreten; die Seele ist „aus dem himmlischen Gefild" zu dem „traurigen Sarkophage" der Leiblichkeit herabgestiegen und sie hat alles zu thun, um sich vor deren Einflusse zu schützen, zumal vor dem Genusse sich zu bewahren.

„Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entfloh'n!"

---

[1]) So Überweg, Schiller als Historiker und Philosoph p. 85. In Beurteilung der Jugendschriften Schiller's ist dieses Werk dem Buche Tomaschek's überlegen, mit dem es sich freilich betreffs der späteren wissenschaftlichen Arbeiten Schiller's nicht messen kann. Für „Bewegung und Geist" ist auch aus dem oben mitgeteilten Stammbuchgedicht an Graß der Vers zu beachten: „Bewegung zum Gedanken zu beleben".

[2]) An Körner 24. Juli und 8. August 87.

Aber neben diesem platonischen Ideal zeigen Anfang und Ende ein ganz anderes.

„Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl."

Und was hier dem Gotte zugesprochen wird, das soll nach seiner Vollendung auch der Mensch empfangen. In den Kreis der Götter tritt Herakles ein, um an ihrem seligen Dasein teilzunehmen:

„Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal;
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal!"

Es ist bekannt, daß Schiller hier ein zweites Gedicht anschließen wollte, welches den Zustand göttlicher Harmonie unter dem Bilde der Vermählung des Herkules mit Hebe schildern, auf die „Elegie" die „Idylle" folgen lassen sollte. Nur als eine Vorstufe, als eine Art der Selbsterziehung erscheint also hier das naturfeindliche Streben nach einem abstrakten, körperlosen Ideal, welches in manchen Versen desselben Gedichtes aber schon als das höchste gepriesen wird.

In anderer Weise zeigt das Schwanken zwischen verschiedenartigen Maßstäben der Aufsatz über „Anmut und Würde" (1793), der noch eine frühere Stufe in dem Denken Schiller's bezeichnet, der Göthe gegen dessen Reflexionen so ungünstig gestimmt hatte, bis dieser sich in der Schätzung der „Briefe" mit Schiller zusammenfand. In dieser Schrift ist der Gegensatz zwischen den beiden Begriffen, welche der Titel nennt, sehr eindrucksvoll entwickelt: Anmut als Schönheit der Bewegung, die durch freien Willen hervorgerufen dennoch sich gemäß eigenem Wunsche in den Schranken der Naturschönheit hält, Würde als Ausdruck erhabener Gesinnung, welche sich nicht in dem Anschmiegen an das natürlich Gegebene, sondern in der Beherrschung desselben durch entschiedene Willens-

tat zeigt; eine Gegenüberstellung, die schon auf die später auftretenden Begriffe „schmelzende“ und „energische“ Schönheit hinweist, und andererseits auf die von Burke nnd Kant durchgeführte Zusammenstellung des Schönen und Erhabenen sich stützt. Ganz unglücklich und geradezu von Hilflosigkeit zeugend ist aber der Versuch, die Anmut, die Schönheit der Bewegung der willensfreien Persönlichkeit in eine Beziehung zu deren Sittlichkeit zu setzen. Da es in Schiller's Interesse liegt, eine solche Beziehung zu statuieren und er doch nicht die eine Eigenschaft von der andern abhängig machen will[1]), so gelangt er dazu eine Art präſtabilierter Harmonie zwischen beiden anzunehmen, so daß er die Schönheit des Menschen nicht aus seinem moralischen Charakter fließen, aber mit dessen Ausdruck tatsächlich zusammenfallen läßt. „Die architektonische Schönheit des Menschen ist der sinnliche Ausdruck eines Vernunftbegriffs“; aber sie trifft mit ihm nur tatsächlich „glücklicherweise“ zusammen. Es ist dieser Gedanke vermutlich eine unglückliche Weiterführung der Kantischen Vorstellung „von der Schönheit als einem Symbol der Sittlichkeit“, wobei der von Kant streng gewahrte subjektive Charakter einer solchen Symbolisierung einem angeblichen tatsächlichen Verhältnis hat weichen müssen.

Wenn indes die selbstständig gewonnenen Anschauungen Schiller's von dem absoluten Werte schöner Menschlichkeit an verschiedenen Orten getrübt, von ihm selbst eingeschränkt erscheinen, so ist daran zum großen Teile wohl eine Überlieferung schuld, von der er sich nicht befreit hat, die Annahme zweier gleichstehender ästhetischer Begriffe: des Schönen und des Erhabenen. Sobald man das Erhabene vom ästhetischen Standpunkte nicht als Unterart des Schönen, nämlich als eine nicht nur durch bestimmte Formen, sondern auch durch Größe oder Masse ausgezeichnete und wirkende

[1]) Hieran hat sich die oben erwähnte Kritik Lotze's geknüpft, welcher Schiller vorwirft, nicht bis zur Bestimmung des Schönen durch einen entsprechenden sittlichen Gehalt vorgedrungen zu sein.

Eigentümlichkeit beurteilt, so ist eine einheitliche und klare Ästhetik nicht möglich. So gut wie das Erhabene, könnte man auch das Niedliche, welches durch seine Kleinheit auffällt und anzieht, als ein Gesondertes dem Schönen gegenüberstellen. Daß die ästhetische Wirkung des Erhabenen auf Quantität beruht, wird ja freilich auch von Kant und Schiller durchaus nicht übersehen; es mischen sich aber bei Schiller beständig ethische Erwägungen gerade in die Bestimmung dieses Begriffes ein, und erweisen ihn dadurch geradezu als störendes, gährungbildendes Ingrediens in dem geklärten und geformten ästhetischen Gedankenreichtum Schiller's. Für den, welcher Schiller's Gesamtpersönlichkeit betrachtet, ist vielleicht auch eine andere Beurteilung möglich, für uns ist es nach der Aufgabe, die wir uns gestellt, notwendig, den Standpunkt sicher und fest in dem Gedankenkreise der „Briefe", in ihrer consequenten Ausgestaltung des ästhetischen Prinzips zu nehmen; denn sie sind Schiller's reflektierendes Hauptwerk jener Epoche, ihre Ideen sind für Göthe und die anderen Glieder jenes Bundes maßgebend, sie sind das grundlegende Gesetzbuch jener gemeinsamen Tätigkeit geworden.

Zweites Kapitel.

Der Erweis ästhetischer Bildung in der ästhetischen Naturbetrachtung.

Wenn der Begriff des Schönen ein von der menschlichen Erscheinung abstrahierter ist und zwar der Ausdruck eines Zustandes, in dem sich die sinnlichen und sittlichen Kräfte des Menschen im Gleichgewicht halten, so ist es klar, daß dieser Begriff tatsächlich

auf die außermenschliche Natur nicht angewandt werden kann. Geschieht es dennoch, so findet eine Übertragung statt; vermöge der ihm innewohnenden Phantasiekraft vermenschlicht der Mensch sich die Natur, um ihr dann jenes nur dem Menschen in Wirklichkeit zukommende Prädikat beizulegen. Schiller bezeichnet diese Tätigkeit mit dem Ausdrucke: „Der Natur Freiheit leihen"; als das Wesentliche also erscheint ihm, daß die Natur, die der Verstand „knechtisch dem Gesetz der Schwere" folgen läßt, als frei betrachtet werde. Die Fähigkeit dieser Betrachtung ist ihm eines der hauptsächlichsten Kennzeichen ästhetischer Bildung.

In dem Briefwechsel mit Körner finden wir diesen Gedanken hauptsächlich entwickelt, jedoch so, daß Schiller anfänglich, nach einem objektiven Maßstab des Schönen noch suchend in den Gegenständen selbst die Ursachen finden will, die uns dazu bewegen, sie als „frei" zu beurteilen, während er später immer mehr das Schwergewicht auf den Willen der urteilenden Person legt. Indes will Schiller auch zu Anfang das objektive Schöne nicht wie Baumgarten, Mendelssohn und „die ganze Schar der Vollkommenheitsmänner" als „rational-objektiv bestimmen, sondern sinnlich-objektiv"; d. h. eben bedingt durch sinnlich wahrnehmbare Merkmale [1]). Aber auch die Forschung nach dieser sinnlich-objektiven Seite hin verliert für ihn bald das Interesse. Schon in dem folgenden Briefe [2]) giebt er eine Auseinandersetzung, die darin gipfelt: Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung, oder Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens; Beurteilung nichtfreier Wirkungen nach der Form des reinen Willens sei ästhetisch. Hier wird also das Ästhetische schon ausdrücklich als Eigenschaft einer bestimmten Beurteilungsweise, also rein subjektiv bestimmt. Körner findet mit Recht diese Erklärungsweise für den

[1]) An Körner 25. Januar 1793.

[2]) 8. Februar.

Freund des Kantischen Systems sehr befriedigend; er selbst aber kann sich an ihr nicht genügen lassen, sondern erschöpft sich in Versuchen einer objektiven Bestimmung des Schönen, die ein späteres Kapitel näher zu erklären haben wird. Um seinetwillen hat auch Schiller auf diesem Wege einiges zu finden gesucht; er gelangt zu dem Satze: schön sei eine Form, die keine Erklärung fordere, deren Grund wir in ihr selbst finden, die sich ohne Begriff erkläre[1]). Aber wer wird verkennen, daß mit solchen Sätzen das Gebiet des Subjektiven nicht verlassen wird; denn nicht die Form kann eine Erklärung „fordern", sondern wir fordern sie oder fordern sie nicht; wir tragen den Begriff zum Zwecke der Erklärung hinzu oder wir unterlassen es. Das ganze Interesse Schiller's ruht daher auch nicht auf diesen Sätzen[2]), sondern auf der Untersuchung des ästhetisch urteilenden Individuums; hier bricht die Kraft seiner gewaltigen Natur ungehemmt durch, und erhebt die ästhetische Forderung auf eine Höhe mit den von Kant aufgerichteten Forderungen des autonomen sittlichen Gewissens. „Es ist gewiß von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kant'sche, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen

---

[1]) 18. Februar.

[2]) Hettner hat in seiner ausführlichen Betrachtung von Schiller's ästhetischen Arbeiten geirrt, wenn er als das Wesentlichste die Ausfüllung der von Kant offen gelassenen „Lücke", die Feststellung des Grundbegriffs der Schönheit bezeichnet. Dieser Irrtum rührt daher, daß er nur Schiller's Schriften und Briefe bis zum Februar 93 zur Grundlage seines Urteils nimmt, während thatsächlich Schiller's ästhetische Anschauung erst im Winter 93,94 während des Aufenthalts in Württemberg die entscheidende Formulierung gefunden hat. Hettner übersieht diese Wendung nicht, aber er verfährt so, als hätte Schiller's Gedankenarbeit seit derselben nur für ethische Probleme Bedeutung.

wir Schönheit." Sie strahlt uns zurück, d. h. sie kehrt zu uns wieder, wenn wir sie erst in die Dinge hineingesehen haben. Schiller weiß es sehr wohl und spricht es in demselben Briefe aus, daß wir nichts in der Natur als durch sich selbst bestimmt erkennen, sobald wir darüber reflektieren; aber es kann uns selbstbestimmt, „regelfrei", „autonom" erscheinen, sobald wir im Stande sind, es so zu sehen. „Eine Regel, ein Zweck" kann nie erscheinen, sagt Schiller, „denn es sind Begriffe und keine Anschauungen." Es handelt sich also darum, zu reiner Anschauung zu gelangen; jede Mitwirkung der Reflexion auszuschließen, um die ästhetische Betrachtung zu gewinnen. Es ergiebt sich daraus die interessante Folgerung, daß die ästhetische Betrachtung zugleich die wahrste ist, indem sie in die Wahrnehmung nicht das mindeste fremde Element hereinträgt und sie nichts anderes sein läßt als Wahrnehmung. Schiller, der gegen die Wolffische Wissenschaft und ihre Neigung, die eigenen Zweckbegriffe in den Dingen wiederzufinden, so tiefgewurzelten Abscheu hegte, würde mit der rein empirischen Richtung der Gegenwart, die nach Überwindung der materialistischen Dogmen nur die tatsächlichen Vorgänge beobachten will, sich sehr wohl verständigt haben. Zugleich aber sagt seine Forderung auch dem Kunstliebhaber nichts anderes als was jeder Kenner dem Lernenden zuerst einzuprägen pflegt: Lerne vor allen Dingen sehen, was die Meisten, von der Last ihrer Urteile und Vorurteile erdrückt, nicht verstehen! Aber freilich ist dies nur die eine Seite der Sache. Dies heißt noch nicht mehr, als den Vorgängen, die wir beobachten, die Freiheit lassen, die sie ohne Zuthun unserer Reflexion schon haben; es heißt noch nicht ihnen Freiheit leihen. Denn die Freiheit in Schiller's Sinne umfaßt nicht nur den negativen Begriff des „Nichtvonaußenbestimmtseins", sondern auch den positiven des „Von innen" d. h. durchsichselbstbestimmtseins." [1]) Dieser

---

[1]) 23. Februar.

der keinem Naturwesen, sondern nur dem Übersinnlichen zukommt, wird durch den Menschen der wahrgenommenen Natur beigelegt, und so eine Analogie zwischen einer Naturerscheinung und Form des reinen Willens oder der Freiheit geschaffen; diese Analogie ist die Schönheit, die wir an einem Natureindruck bewundern; „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.“ [1]) Insofern die Erscheinung sich in dieser Art gemäß unserem Willen bestimmt, braucht Schiller, besonders in späteren Schriften auch gerne die Bezeichnung des Scheines, der sich von dem Menschen als vorstellendem Subjekt herschreibe. [2]) Leider hat sich aber Schiller's Terminologie auch hier nicht so weit gefestigt, daß er die naheliegende Unterscheidung folgerecht bewahrt hätte, unter Erscheinung stets das bloße Sinnesbild, unter Schein jene selbsttätige Zufügung des Menschen zu verstehen. — Worin besteht nun jene Freiheit, jenes Voninnenbestimmtsein, welche die ästhetische Auffassung der Natur beilegt, oder richtiger: wie beschaffen ist der Eindruck, der dieser Auffassung entspricht? — Es ist ein Form-Eindruck, die Wahrnehmung einer durch keinen materielleu Zwang und durch keine Zweckbestimmung gebildeten lebensvollen Form. Wir müssen uns hier des im vorigen Abschnitt Dargelegten erinnern, daß Schiller unter den beiden dem Menschen eigentümlichen Trieben denjenigen, welcher der Freiheit nachstrebt, als den Formtrieb bezeichnet, d. h. als den, der von dem Stofflichen, Vergänglichen abgelöst sich dem Ewigen, Vernunftmäßigen zuwendet. Die Betrachtung eines Gegenstandes als belebter Form ist die ihm Freiheit gebende, die ästhetische. Diese Betrachtung dem Menschen zur Pflicht zu machen, darin wurde Schiller immer entschiedener; in diesem Gedanken verfaßte er die Briefe über ästhetische Erziehung. Ich kann nicht umednhin, schon in der Einleitung angeführten

---

[1]) 8. Februar. Bezüglich des Ausdruckes „Analogie“ vergl. auch aus den „Zerstreuten Betrachtungen“ den Satz, daß das Schöne durch vernunftähnliche Form“ auf uns wirke.

[2]) Über die ästhetische Erziehung 26. Brief.

grundlegenden Ausspruch gegenüber Körner hier nochmals, uud ausführlicher wiederzugeben. „Die Erfahrung stellt eigentlich die Idee des Schönen gar nicht dar, oder vielmehr das, was man gewöhnlich als schön empfindet, ist gar nicht das Schöne. Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die sinnliche vernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt sie gewöhnlich unerfüllt, und ein Objekt mag noch so schön sein, so so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen. Es ist etwas völlig Subjektives, ob wir das Schöne als schön empfinden; aber objektiv sollte es so sein." [1])

Warum sollte es so sein? fragen wir unwillkürlich. Was ist der Grund, eine derartige ästhetische Pflicht, wie Körner in seinem Antwortbrief sich ausdrückt, zu statuieren? — Zunächst was jenes Stadium der reinen Anschauung betrifft, liegt der Vorzug, das Ideelle in dem Verzicht auf jede praktische, Nutzen fordernde Betrachtung. Die ästhetische Anschauung enthält, nach Kants Ausdruck, ein interesseloses Wohlgefallen, [2]) sie bedeutet daher eine Entäußerung von den sinnlichen Trieben, von jedem egoistischen Wollen. So lange der Mensch noch ein Wilder ist, genießt er bloß mit den Sinnen des Gefühls, denen die Sinne des Scheins in dieser Periode bloß dienen. Er erhebt sich entweder gar nicht zum Sehen, oder er befriedigt sich doch nicht mit demselben. Sobald er anfängt mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbstständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei und der Spieltrieb hat sich entfaltet. [3]) Mit diesem „selbständigen Wert" des Sehens (oder Hörens) steht aber nun

[1]) An Körner, 25. Oktober 1794.

[2]) Hieran erinnert Schiller besonders in der älteren Fassung der ästhetischen Briefe.

[3]) Über ästhetische Erziehung. 26. Brief.

jene fernere Stufe, die Betrachtung des Dinges als bloßer Form im engsten untrennbaren Zusammenhang. Denn nur für den, der dieser Betrachtung fähig ist, der den Stoff vergessen und der Form sich freuen kann, ist das bloße Sehen von Wert. Für den andern kann es nur einen sekundären Wert haben, um die Freude an andersartigem Genuß, am Besitz, an der Ausnutzung zu steigern, nicht aber eine selbständige Befriedigung ihm verleihen. Je mehr sich dagegen jene selbstlose Empfindung, die nicht nach Besitz strebt, in dem Menschen entwickelt hat, um so mehr Eindrücke von Gegenständen und Vorgängen wird er bloß auf ihren Formcharakter hin rein ästhetisch aufzufassen im Stande sein.

Für die eigentümliche Betrachtungsweise, die Schiller die „Freiheit in der Erscheinung" so hoch schätzen lehrt, sei hier endlich noch eine höchst charakteristische Auslassung aus dem Aufsatz „Über das Erhabene" angeführt. „Wer die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verstandes beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint, und bei weitem in den meisten Fällen Verdienst und Glück mit einander im Widerspruch stehn. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtschaft geordnet sei, und vermißt er, wie es nicht wohl anders sein kann, diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anderes übrig als von einer künftigen Existenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer anderen Seite reichlich, was er von dieser verloren giebt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und

unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die eben in dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet. Denn wenn man einer Reihe von Dingen alle Verbindung unter sich nimmt, so hat man den Begriff der Independenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freiheit überraschend zusammenstimmt. Unter dieser Idee der Freiheit, welche sie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keine Einheit der Erkenntnis verbinden kann, unterwirft sich durch diese Idee das unendliche Spiel der Erscheinungen und behauptet also ihre Macht zugleich über den Verstand als sinnlich bedingtes Vermögen. Erinnert man sich nun, welchen Wert es für ein Vernunftwesen haben muß, sich seiner Independenz von Naturgesetzen bewußt zu werden, so begreift man wie es zugeht, daß Menschen von erhabener Gemütsstimmung durch diese ihnen dargebotene Idee der Freiheit sich für allen Fehlschlag der Erkenntnis für entschädigt halten können."

Kaum irgendwo hat sich die eigentümliche Genialität Schiller's so rücksichtslos ausgesprochen wie in diesem Erguß, der ebenso sehr seinen Idealismus wie seinen Respekt vor den Tatsachen kennzeichnet, der es erkennen läßt, wie in wahrhaft künstlerischer Auffassung sich idealistische und realistische Betrachtung vereinigen. Denn einerseits setzt Schiller das Höchste und Beste seiner Seele an die Naturbetrachtung und andererseits schützt er doch die Wahrnehmungen, die er empfängt, aufs Entschiedenste gegen alle Eingriffe des meisternden Verstandes und läßt jede an ihre Statt als eine selbständige Tatsache gelten. Hiermit öffnete er einer im ächten Wortsinne weit mehr realistischen Poesie die Bahn als es die sogenannten Realisten unserer Tage gethan haben, die von einer inferioren materialistischen Philosophie ausgehend deren „Naturgesetze" nachweisen und ihnen nachschaffen wollen, und damit nicht dem Realismus, sondern einem materialistischen Dogmatismus dienen.

Noch deutlicher aber zeigt sich die freie Bahn, welche Schiller's Anschauungen einer realistischen Poesie eröffnen, von einem andern Punkte aus. In den angeführten Stellen, die durch viele andere zu vermehren wären, kann der scheinbare Widerspruch nicht unbemerkt bleiben, daß Schiller zwar einerseits davon redet, daß die Gegenstände erst durch unsere Auffassung ästhetisch werden, andererseits aber auch schlechthin von ästhetischen oder schönen Gegenständen spricht; z. B. in dem Satze: „Ohne eine gewisse Stärke der Phantasie wird der große Gegenstand gar nicht ästhetisch; ohne eine gewisse Stärke der Vernunft hingegen wird der ästhetische nicht erhaben." Man könnte nun zunächst von einer bloßen Nachgiebigkeit gegen den gemeinen Sprachgebrauch reden, wie ja auch der, welcher von der Subjektivität aller Sinneseindrücke überzeugt ist, sich doch nicht scheuen wird, oft genug von dem Wahrgenommenen als von Realitäten zu reden. Aber eine ausreichende Erklärung würde dies nicht bieten. Ganz aufgehört hat Schiller niemals auch von bestimmenden Momenten in dem Sinneseindruck selbst zu reden, von welchem unsere ästhetische Auffassung abhängig ist. In demselben Briefe, in dem er das Schöne einen Imperativ nennt, referiert er doch zustimmend gewisse Aufstellungen Goethe's über das „was wir schön nennen," welche einen Unterschied in den Gegenständen konstituieren. Allein es ist zu beachten, und geht gerade aus dem Zusammenhang dieses Briefes unwiderleglich hervor, daß er in solchen Eigenschaften nur Anlässe oder Erleichterungsmittel für die ästhetische Auffassung sieht, nicht aber unumgängliche oder zwingende Vorbedingungen. Vielmehr wird sich der höhere Grad ästhetischer Bildung gerade darin erweisen, je weiter man den Kreis der ästhetischen Auffassung zu ziehen im Stande ist, je mehr Objekte man der Betrachtung auf die bloße Form hin zu unterziehen vermag, je ferner man über die Grenzen, welche Gewohnheit oder subjektives Empfinden der ästhetischen Beurteilung setzen, hinausschweifen kann. So erobert der „ästhetisch erzogene" und gebildete

Geist ein immer größeres Gebiet der künstlerischen Auffassung und bewährt seinen Realismus in der Sicherheit gegenüber jedem Stoffe, jeglicher ihm gleichartigen sinnlichen Wahrnehmung, die er durch seinen Idealismus überwindet. In welcher Weise nun diese idealistische Überwindung, die künstlerische Verwertung des realistisch aufgefaßten nach Schiller's Ansicht zu geschehen hat, das werden spätere Kapitel klar zu stellen haben.

Drittes Kapitel.

Kunstübung und Kunstwerk als Mittel ästhetischer Bildung.

Der Leitstern aller ästhetischen Untersuchungen Schiller's ist die ästhetisch durchgebildete Menschlichkeit; alles andere was in seinen Gedankengang gezogen werden kann, ist von untergeordneter Bedeutung. Wenn die Natur nicht mehr als ein Analogon zu der ästhetisch gebildeten freien Persönlichkeit gewähren kann, so ist das Kunstwerk nur ein Mittel, um diese Persönlichkeit herauszubilden, sei es im eigenen Schaffen sei es im Genuß fremden Schaffens. Jene Betätigung des „Spieltriebes," jene Vereinigung der an das Sinnliche gebundenen und der nach ideeller Freiheit strebenden Triebe wird im künstlerischen Schaffen und Genießen entwickelt. „Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft; der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte." [1])

„Was unsern Sinnen in der unmittelbaren Empfindung

[1]) Vorrede zur „Braut von Messina."

schmeichelt, das öffnet unser weiches und bewegliches Gemüt jedem Eindruck, aber macht uns auch in demselben zur Anstrengung weniger tüchtig. Was unsere Denkkräfte anspannt und zu abgezogenen Begriffen einladet, das stärkt unsern Geist zu jeder Art des Widerstandes, aber verhärtet ihn auch in demselben Verhältnis und raubt uns ebenso viel an Empfänglichkeit, als es uns zu einer größeren Selbsttätigkeit verhilft. . . . Haben wir uns hingegen dem Genuß ächter Schönheit dahingegeben, so sind wir in einem solchen Augenblick unserer leidenden und tätigen Kräfte in gleichem Grad Meister, und mit gleicher Leichtigkeit werden wir uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur Anschauung wenden. Diese hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der uns ein echtes Kunstwerk entlassen soll, und es gibt keinen sichereren Probierstein der wahren ästhetischen Güte." Diese Auseinandersetzung im zweiundzwanzigsten der ästhetischen Briefe ist grundlegend für die Bedeutung, die Schiller dem Kunstwerk beilegt, dessen Aufgabe in einer bestimmten Wirkung auf die es genießende Persönlichkeit liegt, und dessen Vollkommenheit sich nach dem Grade dieser Wirkung bemißt. Ausdrücklich aber verwahrt sich Schiller dagegen als könnte diese Wirkung eine spezielle, einem gewissen Zweck dienende sein; dies würde ihren ästhetischen Charakter geradezu aufheben, der sich gerade in dem allgemeinen geistig befreienden Effekt äußert. Ja, Schiller stellt sogar den apodiktischen Satz auf, daß wenn wir nach einem ästhetischen Genuß nur zu irgend einer besondern Empfindungs- oder Handlungsweise uns aufgelegt fänden, dies den nicht rein ästhetischen Charakter des Genusses bezeuge. Freilich sei in der Wirklichkeit eine absolut reine ästhetische Wirkung nicht anzutreffen; aber das Kunstwerk stehe um so höher, je näher seine Wirkung diesem Ideal komme. Jede einzelne Kunstgattung habe gewisse Eigentümlichkeiten, durch welche sie eine Wirkung spezifischer

Art hervorzurufen Gefahr laufe; darin aber zeige sich der vollkommene Styl in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben entferne, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben.

Das Entscheidende aber liege darin, ob der Künstler jede stoffliche Wirkung zu vermeiden wisse. „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet". In diesem Sinne preist Schiller an der „Natürlichen Tochter" die „hohe Symbolik," mit der der Stoff behandelt sei, so daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen sei.[1]) Mit Entschiedenheit weist Schiller jede belehrende oder bessernde, aber ebenso auch jede leidenschafterregende Kunstübung zurück; in ihnen würde stets der Stoff eine Bedeutung haben, die ihm nicht zukommt. Besonders die Deutschen findet Schiller der Gefahr ausgesetzt sich der stofflichen Wirkung allzusehr zuzuwenden. „Weil es dem Deutschen weit natürlicher ist, sich zu beschäftigen und zu bestimmen, als sich in Freiheit zu setzen, so hat man bei ihm immer schon etwas ästhetisches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffs befreit, denn seine Natur sorgt schon hinlänglich dafür, daß seine Freiheit nicht ganz ohne Kraft und Ge-

[1]) An Humboldt 18. August 1803.

halt ist.“ [1]) Aber auch der leicht geartete Diderot entgeht diesem Vorwurf nicht: „Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas Anderm dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand, oder für die moralische Empfindung. Ich glaube, es ist einer von den Vorteilen unserer neueren Philosophie, daß wir eine reine Formel haben, um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören.“ [2]) Wie er selbst aber Kunstwerke auffaßte und auf sich wirken ließ, bezeugen am schönsten die Urteile über Goethe's Werke, die er in jenen Jahren entstehen sah, vor Allem die über „Wilhelm Meister:“ „Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar in zunehmendem Grade je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es dasselbe bei allen Lesern im Ganzen sein muß. Ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte, Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüt unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt als nötig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten.“ [3]) „Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle, dieses Werks bewegte. Die Bewegung ist zwar noch unruhiger als sie sein wird, wenn ich mich dessen ganz bemächtigt habe, und das wird dann eine wichtige Krise meines Geistes sein; sie ist aber doch der Effekt des Schönen, nur des Schönen, und die Unruhe rührt bloß davon

[1]) An Goethe 2. Febr. 98.

[2]) An dens. 7. Aug. 97.

[3]) AnGoethe 7. Januar 95.

her, weil der Verstand die Empfindung noch nicht hat einholen können. . . . Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Gleichheit des Gemüts, aus welcher alles geflossen ist.“ [1])

In den tief empfundenen Bekenntnissen dieser Worte liegt zugleich ein sehr bestimmter Ausdruck der Forderungen, die Schiller an das Kunstwerk stellte. Die „ruhige Klarheit“ und ähnliche Bezeichnungen erinnern an Winckelmann, an dessen in den Werken der Antike gefundene „ruhige Einfalt“ und „stille Größe.“ Aber mehr noch ist es auch hier der Einfluß Kant's, der sich geltend macht. Mit den Worten „klar und doch unbegreiflich wie die Natur“ werden wir auf die Grundgedanken geführt, welche Kant in seinen kurzen Ausführungen über „das Kunstwerk“ jeder künftigen Ästhetik geliefert hat, wenn diese nicht in Naturalismus oder willkürlichem Idealismus befangen das Problem ignorieren statt lösen will. „Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint,“ [2]) so faßt Kant den Inhalt seiner Darlegung zusammen, und führt dies folgendermaßen weiter aus: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es Produkt der bloßen Natur sei. . . . Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“ Nehmen wir den Begriff der Zweckmäßigkeit aus, den Schiller aus der Ästhetik verbannt hat und der ja auch bei Kant nur als „vorgestellte Zweckmäßigkeit“ auftritt, so hat sich Schiller diese Ausführungen Kant's ganz zu eigen gemacht. Besonders die letzte Antithese von Kunst und Natur

[1]) An Goethe 2. Juli 96.

[2]) Kritik der Urteilskraft §. 45.

nimmt er in einem Briefe an Körner ausdrücklich auf, und bestimmt sie nur in dem Punkte näher, daß, wenn Kant die Freiheit (welche wir der Natur liehen) auch zu einer Eigenschaft der Kunst gemacht habe, daneben „das Kunstschöne schon an sich selbst die Idee der Technik einschließe“ und somit Freiheit und Technik sich in dem Kunstwerk zusammenfänden; Technik aber ist ihm die Arbeit nach einer Form, welche auf eine Regel deutet.[1] Über die Art der Form wird bei Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen zu handeln sein; hier sei nur darauf hingewiesen, daß Schiller nicht eine absolute Form kannte, sondern es aussprach: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden.“[2] Sehr entschieden und klar hat sich Schiller in der Vorrede ausgesprochen, welche er der „Braut von Messina“ mitgab. „Eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen, auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideelles Gebäude. Wie nun aber die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne real sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ists was wenige fassen.“ Schiller geht dann dazu über, die Gefahren zu schildern, welche auf dem realen Wege und welche auf dem ideellen sich finden. Wer ohne „schaffende Einbildungskraft“ nur am Wirklichen hafte, werde nur die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen; er werde nicht befreiend auf uns wirken, sondern uns peinlich in die gemeine enge Wirklichkeit zurückversetzen. Wer hingegen nur Phantasie, aber keinen Wahrheitssinn besitze, der werde nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, „sich nur in Schaum und Schein bewegen“ und uns nur für den Augenblick unterhalten.

---

[1]) An Körner 23. Februar 93.

[2]) An denselben 28. Juli 1800.

„Phantastische Gebilde willkürlich aneinanderreihen, heißt nicht ins Ideale gehen und das Wirkliche nachahmend wiederbringen heißt nicht die Natur darstellen.“ [1]) Wahre Natur, aber nicht wirkliche Natur, das ist die Formel, zu der Schiller gelangt. [2]) Die Auswahl, aus dem, was die Natur bietet, erkennt er als notwendige Aufgabe, [3]) und zwar die Auswahl des Einheit Bildenden aus der Masse des Zufälligen. Er weist den Ausdruck „Idealisiren“ nicht ab, wohl aber die Bedeutung des „Veredelns.“ Idealisiren heißt ihm „den Charakter innerer Notwendigkeit ohne Zufälligkeit geben.“ [4]) Eine völlig befriedigende positive Vermittlung zwischen jenen Antithesen dürfen wir jedoch bei Schiller nicht erwarten, weil ihm eine Vorbedingung, die zusammenhängende Naturbetrachtung fehlt; hier trat Goethe ein, der sich eine bestimmte Anschauung von dem Verhältnis des Einzelnen zum Typischen in der Natur gebildet hatte, die für die Kunsttheorie sehr ergiebig und klärend war. Schiller ist sich selbst dessen bewußt, Goethe nachzustreben, wenn er in der künstlerischen Produktion sich bemüht, das Allgemeine wieder in den besondersten Fall zu verwandeln. —

Wenn so Schiller das Kunstwerk als das Mittel auffaßte, [5]) das Gemüt zu seiner reinsten Daseinsform zu erheben, so war er doch nicht der Meinung, daß in ihm das einzige Mittel zu finden sei oder daß überhaupt ein Jeder eines solchen Mittels bedürfe. Glückliche Verhältnisse wie sie den Völkern der Antike zu Teil wurden, können ohne Hülfsmittel diesen Zustand der Seele hervorbringen. „Wären Sie als ein Grieche,“ schreibt er an Goethe, „ja nur als

---

[1]) Vorrede zur „Braut von Messina.“ Wir werden nicht fehl gehn, wenn wir in dem ersten Falle an Kotzebue und Iffland, in dem zweiten an die Romantiker, vor Allem Friedrich Schlegel denken.

[2]) In der Recension von Matthisson's Gedichten.

[3]) An Goethe 21. Juli 97.

[4]) In der Kritik von Körner's Aufsatz über Musik. Goedeke XV, 1, 378.

[5]) An Goethe 21. Juli 97.

ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Styl in Ihnen entwickelt." [1]) Obgleich diese Sätze auf ein spezielleres Ziel, die Goethesche Kunstübung hinweisen, dürfen wir sie nach dem ganzen Zusammenhang des berühmten, die Summe der Existenz ziehenden Briefes doch zugleich auf Goethes gesamte Sinnesweise beziehen. Freilich würde auch Schiller ein so müheloses Einernten der Vorteile einer glücklichen Umgebung nicht jedem zugeschrieben haben, sondern sah auch in ihm schon ein Vorrecht des Genie's. Wir dürfen uns hier seines Gedichtes: „Das Glück" erinnern:

„Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
  Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset,
  Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
Ein erhabenes Los, ein göttliches ist ihm gefallen,
  Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfe bekränzt.
Ihm ist, eher es lebte, das volle Leben gerechnet,
  Eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt."

Ein solcher bedarf also nicht der Kunst, um durch sie sich erst mit sich selbst versöhnen und zur Harmonie läutern zu lassen. Allein als wunderbare Ausnahmen als vereinzelte Erweisungen überirdischer Kräfte erscheinen solche Fälle dem Dichter.

Indes müssen wir zum Schluß dieses Abschnittes auch noch darauf hinweisen, daß die bisher geschilderte Bedeutung und Wirkung des Kunstwerks Schiller wohl als die wesentliche, aber nicht als die einzig mögliche erschien. So sehr Schiller auch dagegen

---

[1]) An Goethe 23. August 94.

eifert, dem Kunstwerk einen direkten moralischen Zweck beizulegen, so leugnet er doch nicht, daß es, gerade wenn es nach rein ästhetischen Gesetzen seine Vollkommenheit erreiche, doch einen indirekten moralischen Effekt erzielen könne.[1]) Wir wollen hierbei nicht auf die Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ hinweisen, obgleich sie gerade auf diesen Punkt eingeht; denn diese Abhandlung ist vor Schiller's Beeinflußung durch Kant's Kritik der Urteilskraft verfaßt, und widerspricht in wesentlichen Stücken ganz direkt seinen späteren Ansichten. Wohl aber müssen wir hier den Aufsatz „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ herbeiziehen, der zwar nicht von einzelnen Kunstwerken, sondern von der künstlerischen Gestaltung des ganzen Lebens handelt. Schiller rühmt hier den ausgebildeten *Geschmack* als ein zwar nicht vernunftmäßiges, aber tatsächliches Beförderungsmittel der Sittlichkeit. „Gesetzt nun,“ sagt er, „daß die schöne Kultur ganz und gar nichts dazu beitragen könnte, uns besser *gesinnt* zu machen, so macht sie uns wenigstens geschickt, auch ohne eine wahrhaft sittliche Gesinnung also zu *handeln*, wie eine sittliche Gesinnung es würde mit sich gebracht haben. Nun kommt es zwar vor einem moralischen Forum ganz und gar nicht auf unsere Handlungen an, als insofern sie ein Ausdruck unserer Gesinnungen sind: aber vor dem physischen Forum und im Plane der Natur kommt es gerade umgekehrt, ganz und gar nicht auf unsere Gesinnungen an, als insofern sie Handlungen veranlassen, durch die der Naturzweck befördert wird.“ Und so gelangt Schiller zu dem Satze, daß wir auch um der „physischen Ordnung“ willen zur Anerkennung der ästhetischen Gesetze verpflichtet seien.

---

[1]) Vergleiche bei Kant den Abschnitt „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit.“

Viertes Kapitel.

Der Künstler — als Vermittler ästhetischer Bildung.

Der Stellung, welche Schiller der Kunst unter den Äußerungen menschlichen Lebens einräumt, entspricht es, wenn er in Bezug auf den Künstler den Ausspruch wagt, er sei der einzige wahre Mensch[1]. Er ist es, sowohl durch eine glückliche Anlage als durch eine besondere Weise der Selbstbildung. Es muß in seiner Natur ein richtiges Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Vernunft gegeben sein, aus welchem jener von Schiller konstatirte „Spieltrieb" hervorgehen kann[2]. Wo jene beiden Elemente ungleich vertreten sind, wird sich die Folge in einer Einseitigkeit des Kunstwerkes zeigen, es wird idealistisch oder realistisch in beschränkter Bedeutung des Wortes sein, oder gar in gesteigertem Maße einerseits phantastisch, andererseits „knechtisch und gemein" werden. Indes mit einem solchen Gleichgewicht der Anlagen ist der Dichter noch nicht genügend ausgerüstet, hiezu ist vor Allem ein starker Tätigkeitstrieb erforderlich, der Drang zu schaffen, zu machen. „Es leben jetzt mehrere so weit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht im Stande wären auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen ist der Weg vom Subjekt zum Objekt verschlossen; aber eben dieser Schritt macht den Poeten."[3]

---

[1]) An Goethe 7. März 95. Allerdings ist an dieser Stelle vom Dichter die Rede; wir können aber unbedenklich dafür den Künstler im Allgemeinen substituieren, da es sich um den Gegensatz philosophischer und nicht reflektierender geistiger Beschäftigung handelt. Wir können es umsomehr als Schiller selbst an einer anderen Stelle (14. Sept. 95) das Poetische als in der Gegenwart allen Künstlern zum Medium dienend bezeichnet.

[2]) Ebenda.

[3]) 27. März 1801.

Welche speziellen Eigenschaften nächst jenen für den Dichter von hauptsächlichstem Werte seien, darüber hat Schiller nach augenblicklicher Stimmung und angesichts verschiedener Einzelfälle verschieden geurteilt. Wenn er z. B. in Bezug auf Tieck herbe urteilt, das Gewaltsame und Heftige könne wohl zur Klarheit gelangen, nicht aber könne man durch Leerheit und Hohlheit zum Vortrefflichen aufsteigen, so hat er bei Ariost gern auf Tiefe und Ernst verzichtet und sich dafür an der Fläche, an Farbe und Fülle erfreut. In beiden Fällen liegt offenbar kein prinzipielles, sondern ein Urteil ad hominem vor[1]).

Unter den Betätigungen des Künstlergenies ist vor Allem sein Verhältnis zur Natur im weitesten Sinne des Wortes bedeutungsvoll. Erfahrung und Erkenntnis sind zu gewinnen; und wenn der Dilettant sich mit oberflächlichen Wahrnehmungen begnügt, so wird der wahre Künstler sich nur an möglichst vertiefter Kenntnis genügen lassen. „Er studiert, wenn ihn die Natur zum plastischen Künstler ausstattete, den menschlichen Bau unter dem Messer des Anatomiker's, steigt in die unterste Tiefe, um auf der Oberfläche wahr zu sein, und fragt bei der ganzen Gattung herum, um dem Individuum sein Recht zu erweisen. Er behorcht, wenn er zum Dichter geboren ist, die Menschheit in seiner eigenen Brust, um ihr unendlich wechselndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verstehen, unterwirft die üppige Phantasie der Disciplin des Geschmackes und läßt den nüchternen Verstand die Ufer ausmessen, zwischen welchen der Strom der Begeisterung brausen soll“[2]). Aber er bleibt bei diesem Fragen und Messen nicht stehen, sondern er betrachtet zugleich die Dinge mit einer andersartigen innern Anteilnahme, er legt in sie eine seelische Bedeutung, kraft deren die „flachen Erscheinungen“ eine „unendliche Tiefe“ gewinnen; er betrachtet sie

---

[1]) An Körner 27. April 1801; 21 Januar 1802. Vergl. auch die interessanten Charakteristiken im Briefe an Goethe vom 17. August 1797.

[2]) „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.“

nicht nur verstandesmäßig, sondern menschlich, und der Gipfel dieser Betrachtungsweise ist das Poetische[1]). Wir finden hier denselben Grundgedanken wieder, den wir im ersten Kapitel entwickelten: daß die ästhetische Betrachtung den Dingen Freiheit leihe, sie zu menschlicher Höhe erhebe.

Aber hiemit ist noch nicht alles gesagt. Eine künstlerisch-technische Behandlung der Stoffe ist erforderlich, um sie zu Kunstwerken zu formen. In dieser Richtung legte Schiller der reflektierenden Selbstbeherrschung, und auch der schulmäßigen Erziehung große Wichtigkeit bei. In einem Meinungskampfe zwischen Goethe und Meyer stellte er sich auf des Letzteren Seite, der behauptet hatte, selbst das „genialisch Naive" könne in gewissem Sinn durch Schule überliefert werden. Und er schloß daran eine allgemeine Betrachtung über die Vorteile, welche die schulmäßige Festigung gewisser Begriffe für die Kunstübung mit sich bringen müsse. Es sei keine Frage, „daß schon viel gewonnen würde, wenn sich irgendwo ein fester Punkt fände oder machte, um welchen sich das Übereinstimmende versammelte; wenn in diesem Vereinigungspunkt festgesetzt würde, was für kanonisch gelten kann und was verwerflich ist, und wenn gewisse Wahrheiten, die regulativ für die Künstler sind, in runden und gediegenen Formen ausgesprochen und überliefert würden, so entstünden gewisse symbolische Bücher für Poesie und Kunst, zu denen man sich bekennen müßte, und ich sehe nicht ein, warum der Sektengeist, der sich für das Schlechte sogleich zu regen pflegt, nicht auch für das Gute geweckt werden könnte[2])." Daß es freilich für den Künstler eine schwierige Aufgabe sei, mit dem Bewußtsein gesetzmäßiger Verpflichtung die natürliche Freiheit seines Wesens und Schaffens zu wahren, darüber war Schiller nicht im

---

[1]) An Goethe 7. Sept. 1797. Der Brief ist in der Art, wie Schiller Goethe über sein „sentimentales" Empfinden beruhigt, eines der schönsten Zeugnisse des gegenseitigen Verständnisses.

[3]) An Goethe 23. Juli 98.

Unklaren In manchen Aperçu's hat er es ausgesprochen; so in dem Distichon:

„Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum."

Er hat in späteren Jahren selbst darüber geklagt, daß das klare Bewußtsein von seiner Kunst ihm die Wahl des Gegenstandes. und überhaupt den Entschluß zu poetischer Tätigkeit erschwere[1]). Aber er war sich auch stets bewußt, daß gerade diese Verbindung von Natur und Regel der Tätigkeit des wahren Künstlers eigentümlich sei. Auch in anderer Beziehung wies er gerne nach, wie der Künstler widersprechende Aufgaben lösen müsse. So wird in der Recension von Matthisson's Gedichten die Frage aufgeworfen, wie es möglich sei, daß der Dichter unsere Phantasie in Freiheit belassen und sie in keinen zwingenden Gang einschnüren, trotzdem aber einen bestimmten vorausberechneten Effekt in unserem Gemüt erzielen könne. „Dadurch", antwortet Schiller, „daß er unsrer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Gesetzen nehmen müßte, daß er seinen Zweck durch Natur erreicht und die äußere Notwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet sich alsdann, daß beide Forderungen einander nicht nur nicht aufheben, sondern vielmehr in sich enthalten, und daß die höchste Freiheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist." Dieser mystische Gedanke der Zusammengehörigkeit von Freiheit und Bestimmtheit, der gleich so vielen andern von Schiller aus Kant's Kritik der Urteilskraft entwickelt ist, schlichtet für ihn nun auch den Widerstreit zwischen Regel und Freiheit[2]). Indem die künstlerische Persönlichkeit in sich

---

[1]) An Körner 13. Mai 1801.

[2]) Es kommen hierbei die § § 56 u. 57 der Kritik der Urteilskraft in Betracht, wo Kant die Antinomie aufzulösen sich bemüht, daß das Geschmacksurteil sich nicht auf bestimmte Begriffe, aber doch auf einen unbestimmten Begriff begründe.

selbst das Kunstgesetz aufgenommen hat, indem sie auf dem Punkte steht, „wo sie das Höchste von sich fordern und Objektives mit Subjektivem ihr absolut in eins zerfließen muß“ [1]), hat sie nichts weiter zu thun, als sich selbst gewähren zu lassen, „das beste der eigenen Natur in einem Werke zu sublimieren, um das zugleich freie und gesetzmäßige Kunstwerk zu schaffen“ [2]). Was in Schiller's größtem Gedicht von dem Sittengesetz gesagt wird, gilt ebenso für das Kunstgesetz:

„Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht.“

Die entscheidende Bedeutung von Schiller's ästhetischer Forschung liegt darin, daß er mit dem Kantischen Gedanken von dem subjektiven Charakter des Schönen Ernst machte, aber durchaus nicht den Wert aller Individuen für die Erkenntnis des Schönen, gleich hoch wertete, sondern aus dem Erkennen und Empfinden des zu innerer Einheit entwickelten und gebildeten Menschen den Maßstab des Schönen entnahm.

---

[1]) An Goethe 20. Oktober 97.
[2]) An Goethe 2. Januar 98.

Zweiter Abschnitt.

Schiller's Theorie der Dichtkunst.

Wenn wir nun von Schiller's allgemeiner Kunsttheorie zu seiner speziellen Betrachtung der Poesie übergehen, so können wir uns auf das umfassendste Werk Schiller's über diesen Gegenstand, die Abhandlung über „Naive und sentimentalische Dichtung" zunächst noch nicht beziehen; denn diese Abhandlung setzt den allgemeinen Begriff der Poesie schon voraus und beschäftigt sich nur mit deren besonderen Arten und Formen. Auch die sonstigen Abhandlungen Schiller's fassen mehr nur einzelne Gattungen oder Wirkungsweisen der Poesie ins Auge, und nur aus abgerissenen Äußerungen können wir Schiller's allgemeine Anschauung der Poesie uns vergegenwärtigen. Fast gar nicht hat er sich über das Verhältnis der Poesie zu den anderen Künsten, und über die eigentümliche, sie charakterisierende Aufgabe ausgesprochen. Es scheint, daß hier Lessing's Arbeit im „Laokoon" als unbedingt maßgebend und abschließend gegolten hat[1]); denn wie sich Schiller überhaupt über Lessing's ästhetische Forschung bewundernd geäußert hat[2]), so hat er auch in einzelnen Punkten die Differenzierung der redenden und bildenden Kunst in Lessing'scher Art vollzogen. In den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" konstatiert er, daß dem Dichter ein weitergehender Gebrauch

---

[1]) In anderen Beziehungen freilich nicht.

[2]) An Goethe 4. Juni 1799.

jener Elemente als dem Maler gestattet sei, da er seine Objekte bloß vor die Phantasie, der Maler sie unmittelbar vor die Sinne bringe, da im ersteren Fall es uns freistünde, wie weit wir uns das abstoßende Bild ausmalen wollen, im letzteren Fall es sich uns gewaltsam aufdränge.

Indes nur wenn man das Dichtwerk abstrakt betrachtet, kann man sagen, daß sich an die Phantasie wende; erwägt man seine konkrete Wirkungsweise, so ergiebt sich, daß es wie jedes Kunstwerk sich an den sinnlichen Menschen wendet, und daß jedes Gedicht seiner wahren Absicht nach, für den Hörer bestimmt ist. Gerade Schiller ist diese Eigentümlichkeit der Dichtkunst stets gegenwärtig gewesen; daß die Dichtkunst Kunst der Rede, der Sprache sei, daß die Sprache der Rohstoff sei, den der Dichter zu bilden habe, davon ist er nicht nur in der Theorie überzeugt, davon zeuget vor Allem die rhetorische Vollendung aller seiner spätern Werke. Daher auch die immer ausschließlicher werdende Vorliebe für den Vers, der eben die Kunstform der Sprache ist. Den „Wallenstein" beginnt er zuerst in Prosa, geht dann aber zur Poesie über und erklärt, es sei ihm unbegreiflich, wie er habe versuchen können, ein Gedicht in Prosa zu schreiben. Den „Wilhelm Meister", den er auf's Rückhaltloseste bewundert hat, kann er einige Jahre später im Vergleich mit „Hermann und Dorothea" nicht mehr rein genießen[1]), weil die Romanform keine poetische Form sei, weil der poetische Geist bei ihr in einem „unreinen Medium" arbeite und der Leser daher nicht völlig von der Wirklichkeit befreit, „in eine göttliche Dichterwelt" versetzt werde. Man mag diese Urteilsweise einseitig und übertrieben finden, — aber man wird nicht leugnen können, daß sie aus einem sichern und klaren Grundprinzip hervorgeht, aus dem Bewußtsein, daß Dichten ein kunstmäßiges Behandeln der Sprache ist. Stand dies einmal fest, war das Gedicht ein

[1]) An Goethe 20. Oktober 97.

Kunstwerk nicht bloß durch die kunstmäßige Anordnung des Stoffes oder Gedankenganges, sondern durch die Sprachbehandlung an sich, so war es für Schiller, dem die Kunst durchaus gesetzmäßige Tätigkeit war, selbstverständlich, daß die Sprache gesetzmäßig zu behandeln sei; hiebei kam der Reim, der ja mehr ein isoliertes Effekt-mittel ist, weniger in Betracht, als der Rhythmus, der den ganzen Fluß der Sprache in seine Ufer zwingt. Daher auch seine große Strenge in Sachen des Versbaues [1]). Aber noch andere Vorteile schien Schiller die Versform zu gewähren; sie begünstigt die Phantasiewirkung oder vielmehr, sie nötigt den Dichter, auf die Phantasiewirkung bedacht zu sein, sich nicht mit dem bloß für den Verstand Befriedigenden genügen zu lassen, und daher in der Wahl der „Motive", d. h. in der künstlerischen Durchbildung des gegebenen Rohstoffes „poetischer" zu werden. Zugleich prägt auch der Rhythmus dem Dichtwerk einen allgemeineren, „rein menschlichen" (wir würden heute sagen: „typischen") Charakter auf, eine Eigenschaft des Gedichts, auf die Schiller großes Gewicht legte. [2]) Was innerlich verschieden ist, soll in einer Form ausgeführt und dadurch zur Einheit erhoben werden. In ähnlichem Sinne hatte Schiller schon früher — in der Recension von Matthisson's Gedichten — an den Dichter die Forderung gestellt, daß er das Individuelle in seiner Empfindungsweise möglichst in sich ausgelöscht und „sich zur Gattung gesteigert" habe. Nur wenn er „als Mensch" überhaupt empfinde, könne er erwarten eine ausgebreitete Wirkung, eine Wirkung auf „die ganze Gattung" zu üben.

Es wäre aber durchaus irrig, wenn man meinen wollte, Schiller habe sich damit gegen das individuell-charakteristische erklären

---

[1]) An Goethe 9. August 99 und an anderen Stellen. Goethe war in dieser Hinsicht sorgloser. Den Reim nahm Schiller übrigens gegen Humboldt in Schutz 1. März 96.

[2]) Alle diese Ausführungen in dem Briefe an Goethe vom 24. November 97.

wollen, dessen Bedeutung er vielmehr oft auf's Entschiedenste betont hat. Schiller's Worte sind überhaupt fast nie in dem trivialen Sinne zu verstehen, den oberflächliche Kenntnisnahme zuerst mit ihnen verbinden möchte. Die Erhebung zum Gattungsmäßigen schließt das Individuelle nicht aus, wie wir ja auch im realen Verkehr uns gegenseitig nicht bloß als „Menschen", sondern auch als Individuen erkennen und beurteilen, ja sogar blos aus dem Individuellen das Gattungsmäßige abstrahirt haben. Auch die Kunst kann das „Menschliche" blos durch Individuelles zeigen aber freilich nur innerhalb bestimmter Grenzen, welche über das Typische, das wir aus der Erfahrung entnommen haben, nicht hinausschweifen [1]). — Wie Schiller speziell in der bildenden Kunst das Charakteristische betont wissen wollte, wird an anderer Stelle gezeigt werden. Doch liegen uns auch Äußerungen allgemeiner Art vor. „Mir däucht", schreibt er an Goethe, „daß die neueren Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinah ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben, daß man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen ist und eine Absonderung, die bloß der Philosoph macht und die bloß von einer Seite statthaft ist, viel zu grob genommen hat. Wie hat man sich gequält, die derbe oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem griechischen Schönen gebildet hat! Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen!" [2])

---

[1]) Vergl. hierzu den Brief an Goethe 7. Dezember 98.

[2]) An Goethe 7. Juli 97. Vergl. auch An Humboldt 1. Febr. 96.

Man muß sich nun freilich hüten, aus einer solchen, in einem gewissen Unmut hingeworfenen Stelle allzuweitgehende Schlüsse zu ziehen. Gegen eine so radikal selbst das Wort „Schönheit" verwerfende Äußerung lassen sich nicht nur viele entgegengesetzte Aussprüche, sondern vor Allem die philosophisch-ästhetischen Abhandlungen Schiller's, aus späterer Zeit die Vorrede zur „Braut von Messina" anführen. Wir haben jene Stelle nur herangezogen, als ein Gegengewicht gegenüber anderen extremen Aussprüchen Schiller's, und als einen Beweis dafür, daß die harmonische Verbindung verschiedenartiger Grundelemente, die Schiller annäherungsweise in dem Kunstwerk verwirklicht sehen wollte, in seinem Bewußtsein nicht beständig sich vollzog, sondern daß der Feuereifer seines Geistes auch unregelmäßig und sprunghaft vorwärts eilte und bald dies bald jenes Moment stärker betonte. Wo er sich aber zu systematischem Denken nötigte, verschwindet diese Gewaltsamkeit völlig, und die gleichmäßige Wertung der entscheidenden gegensätzlichen Momente ist das eigentlich charakteristische seiner ästhetischen Konstruktionen; freilich bleibt er sich dabei der Unmöglichkeit bewußt, in künstlerischem Schaffen eine gewisse Einseitigkeit, sei es in dieser, sei es in jener Richtung, zu vermeiden. Aus dieser Erkenntnis verschiedenartiger, relativ berechtigter poetischer Grundelemente ist Schiller's Scheidung der Poesie in „naive" und „sentimentalische" entstanden, welche das Wesentlichste seiner litterarhistorischen Betrachtungsweise enthält, und von unermeßlichem Einfluß auf die deutsche Kritik und Ästhetik geworden ist. Für den Wert und die innere Gesundheit dieser Betrachtungsweise, spricht die Thatsache, daß sie nicht nur der Abstraktion, sondern zugleich der lebendigen gegenseitigen Berührung zweier so verschiedener Dichterpersönlichkeiten wie Schiller und Goethe ihren Ursprung verdankte. Schiller war zu einer unbedingten Bewunderung von Goethe's „naiver" Dichtweise geführt worden; so sehr, daß er vor dem Erscheinen Wilhelm Meister's den „Reineke Fuchs" für das beste poetische Produkt, das seit so

vielen, vielen Jahren in Umlauf gekommen, erklärte; als er sich selbst wieder zur Produktion wandte, fühlte er das Bedürfnis, seine Eigenart gegenüber der Goethe's zu rechtfertigen und zu behaupten; so konstruierte er den Begriff der „sentimentalischen" Dichtung. Andererseits fand Goethe in diesem Begriffe die Rechtfertigung poetischer Stimmungen, die er von seinem in Italien gewonnenen klassischen Standpunkte aus nicht hatte billigen können, die er aber auch nicht in sich erstickt hatte; die Faustdichtung war aus sentimentalischem Zwange entsprungen; Schiller selbst war es, der ihn zu ihr zurückführte, und ihn mahnte, durch das Barbarische des Stoffes und das notwendig Barbarische der Behandlung, sich nicht abschrecken zu lassen, der ihm auch als er die Achilleis dichtete, das mahnende Wort zurief: „Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenosse und Bürger beider Dichterwelten zu sein, und gerade um dieses höhern Vorzugs willen werden Sie keiner ausschließend angehören"[1]). Allein die Reflexion Schiller's ging zunächst doch nur von dem Begriff des „Naiven" aus, des Zustandes, der dem Menschen in der ursprünglichen kindlichen Ungebrochenheit seiner Natur eigentümlich sei, und dem er, bereichert durch alle Ergebnisse der Reflexion, alle Verfeinerungen einer komplizierten Empfindungsweise schließlich in dem Verlangen nach innerer Harmonie wieder zustrebe. Das Genie besitzt diese Harmonie, diese ungetrübte Naivetät, ohne sich um sie zu bemühen. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keins. Seine Naivheit allein macht es zum Genie. Nur dem Genie ist es gegeben . . . die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen . . . Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes, seine Gefühle sind Gesetz für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen."

---

[1]) An Humboldt 25. Januar 96.

[2]) An Goethe 18. Mai 98.

Aber was in der Gegenwart nur in einzelnen glücklichen Fällen noch zu finden, das meinte Schiller als allgemeine und normale Eigenschaft im griechischen Altertum zu erkennen; freilich nicht in jeder Epoche desselben. Wir müssen uns an dieser Stelle erinnern, daß in der Ästhetik jener Zeit der Begriff der griechischen Antike überhaupt zwei ganz verschiedene Bedeutungen erhält. Denn einerseits wird der Begriff am Homerischen Epos gebildet und die reine Naturwahrheit eines Kunstwerks damit bezeichnet, wie Schiller hier tut; andererseits wird er seit Winckelmann an der griechischen Plastik gebildet und dann als harmonische Gesetzmäßigkeit bestimmt, wie uns das noch oft entgegentreten wird. Wenn nun Schiller das Naive im griechischen Altertum erblickte, so konnte es nur Homer sein, an den er sich hielt. Es ist bekannt genug, wie er den Mangel moderner Natursehnsucht im Homer treffend aus der Natureinheit des Dichters erklärt, und wie er für die stets auf das Einfachste, Nächstliegende gerichtete Empfindungsweise Homer's die Erzählung vom Tausche der Rüstungen zwischen Glaukus und Diomedes verwertet. Auch in der Recension über Matthisson hat sich Schiller über den Mangel reiner Landschaftsdichtung bei den Alten ausgesprochen. „Daß gewisse Zartheiten des Empfindungslebens dem naiven Altertum abgingen, ist in einem Briefe an Humboldt über die „griechische Weiblichkeit" sehr interessant dargelegt[1]. Die Gefahr, welche dem „naiven" Dichter droht, wenn er einen niedrigen Stoff mit seiner Unparteilichkeit oder Harmlosigkeit behandelt, hat Schiller sehr wohl erkannt. Leicht könne sein Werk zur gemeinen Natur herabsinken, wenn er die wirkliche, nicht die wahre Natur nachzubilden unternehme. Selbst Aristophanes, Shakespeare, Molière würden bisweilen durch den Stoff herabgezogen, — und es sei demgegenüber die wichtigste Aufgabe des naiven Dichters selbst wahre, d. h. von

---

[1]) 17. Dezember 95.

innerem autonomem Gesetz bestimmte Natur zu sein, und daher im Stande zu sein, die „*wirkliche*" niedrige Natur in seine Sphäre zu heben.[1]).

Allein trotz solcher Gefahren oder Schattenseiten sah Schiller dennoch in dem naiven Genie und seiner Dichtweise die eigentliche und am Meisten berechtigte Vertretung der Poesie; seinen Grundanschauungen nach konnte es nicht anders sein; auch seine Bewunderung Goethischer Dichtung wirkte hiebei mit. „Wie rührt es mich," schrieb er dem Freunde, „wenn ich denke, daß, was wir sonst nur in der weiten Ferne eines begünstigten Altertums suchen und kaum finden, mir in Ihnen so nahe ist. Wundern Sie sich nicht mehr, wenn es so wenige giebt, die Sie zu verstehen fähig und würdig sind. Die bewundernswürdige Natur, Wahrheit und Leichtigkeit Ihrer Schilderungen entfernt bei dem gemeinen Volk der Beurteiler allen Gedanken an die Schwierigkeit, an die Größe der Kunst . . ."[2])

Es galt nun aber gegenüber dieser Macht des naiven Genie's der eigenen modernen, reflektierenden Natur und ihrem Schaffen auch ihre Stelle zu erobern, und Schiller zögerte nicht, aus seinem eigenen Wollen und Können die Bestimmung der für die Neuzeit charakteristischen Dichtweise zu entnehmen. Ja, indem er sich bemühte, diese zu definieren, zu fixieren, führte ihn sein Selbstgefühl sogar momentan zu einer geringeren Schätzung der antiken, „naiven" Poesie. „Es ist etwas in allen modernen Dichtern, was sie als moderne mit einander gemein haben, was ganz und gar nicht griechischer Art ist und wodurch sie große Dinge ausrichten. Es ist eine Realität[3]) und *keine* Schranke, und die Neuern haben sie

[1]) Diese Ausführungen finden sich in dem „Beschluß der Abhandlung" u. s. w. im 5. Bande der Horen. Man wird leicht erkennen, wie sie mit den allgemeinen ästhetischen Begriffen Schiller's übereinstimmen.

[2]) 2. Juli 96.

[3]) „Realität" hier nur im Sinn von „Besitz," nicht im Gegensatz zu Idealität gebraucht.

vor den Griechen voraus . . . Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf seinem, ihm ausschließend eigenen Gebiet sich einheimisch und vollkommen zu machen, als in einer fremden . . . sich von dem Griechen übertreffen zu lassen? Sollten mit Einem Wort neuere Dichter nicht besser tun das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?" Stolze Worte, auf welche sich die Romantik und der Byronismus unseres Jahrhunderts mit Fug und Recht hätten berufen können! Worte, welche über die „Wirklichkeit" sich mit größerer Kühnheit hinwegschwingen, als im Interesse der eigenen poetischen Schöpfungen des Dichters lag! Einzelne Stellen seiner späteren Dramen, die etwa nicht als völlig probehaltig, die etwa als brüchiger Bestandteil erscheinen der dem Nagen der Zeit anheimfällt, solche Stellen sind aus diesem Vordrängen einer zu gewaltsamen Subjektivität über das an der Naturwahrheit bestimmte griechische Maß entstanden. Doch dies nur beiläufig. Überschwengliche Äußerungen wie jene gegen Humboldt sind nicht geeignet, Schiller's wahre Meinung über das Verhältnis sentimentalischer zu naiver Dichtung festzustellen. Wenn er in der großen Abhandlung davon ausgeht, daß Natur das einzige Element der Dichtung sei, so bestimmt er den Unterschied beider Dichtungsarten dahin, daß die naive sie in der Wirklichkeit habe, die sentimentalische aus einer naturwidrigen Wirklichkeit heraus sie suche. Beide sind gleichberechtigt, indem jede einem bestimmten tatsächlichen Kulturzustand entspricht, für den der Einzelne nicht verantwortlich ist. Entschieden weist aber Schiller diejenige Dichtung ab, die der Reflexion entsprossen weder sinnliche Anschauung enthält noch nach ihr strebt, die Poesie des Witzes, welche er bei Franzosen wie Voltaire fand und die er auch Wieland schuld gab[1]). Für die sentimentalische Poesie gewann

[1]) An Körner. 1. Mai 97. „Wieland ist beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen, als Voltairen und Popen. Er gehört in die löbliche Zeit, wo man die Werke des Witzes und des poetischen Genies für Synonyma hielt."

er dann durch die Distinktion der verschiedenen möglichen Absichten des Dichters jene geistvolle Einteilung in Satire, Elegie und Idylle, die sich so hoch über die schulmäßige Nomenklatur erhebt. Die Satire entsteht, wenn der sentimentalische Dichter mehr tadelnd auf die unwahre ihn umgebende Natur den Blick richtet, als strebend auf die zu gewinnende wahre Natur. Die Satire darf nicht moralisieren, sie muß entweder erhaben oder von schöner Heiterkeit sein! Ästhetisch steht die letztere um der gewährten Harmonie willen über der ersteren, wie die Komödie über der Tragödie. Sie verzichtet auf die Nebenwirkung eines gewichtigen Inhalts und will nicht anders als ästhetisch empfunden sein. — Die Elegie entsteht, wenn die Sehnsucht nach dem erstrebten Ideal den Abscheu gegen die umgebende Wirklichkeit überwiegt. Auch hier ist nur jene Sehnsucht rein ästhetisch, die nicht ein spezielles stoffliches Interesse zum Gegenstand hat, dessen Vermissen die Freiheit des dichtenden Gemüts beeinträchtigen würde, nur die Sehnsucht nach dem Ideal, d. h. der verlorenen und in höherer Vollkommenheit wieder zu gewinnenden Natur; die Trauer darf nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fließen; d. h. jeder besondere Anlaß elegischer Stimmung wird nur dadurch poetisch würdig, daß es dem Dichter gelingt ihn in jene allgemeine Sphäre zu erheben, ihn als einen wesentlichen Verlust an innerer Harmonie und Einheit uns darzustellen. — Gelingt endlich dem sentimentalischen Dichter der Gewinn idealer Natur, so entsteht die idyllische Dichtung. Diese kann an sich auch das Werk des naiven Dichters sein[1]), der in dieser Form Zustände darstellt, die von der Kultur unberührt geblieben; aber sie ist das Werk des sentimentalischen Dichters, wenn sie jene einheitliche und harmonische Menschlichkeit nicht als ursprünglichen Zustand, sondern vielmehr als letztes Ziel der vollendeten Kultur hinstellt. Sie kennt nicht den Gegensatz von Wirk-

[1]) Vergl. die Äußerung über „Hermann und Dorothea;“ an Goethe 4. März 97.

lichkeit und Ideal, sondern vereinigt beide. Die eindrucksvollste Verdeutlichung dieser Konstruktion hat Schiller selbst gegeben, als er Humboldt den schon früher erwähnten Plan entwickelte, auf sein Gedicht: „Das Ideal und das Leben", das er als Elegie bezeichnete, die Idylle folgen zu lassen, welche unter dem Bilde der Vermählung des Herkules mit Hebe die Gegensätze jenes Gedichts in den olympischen Sphären versöhnen sollte. „Denken Sie sich den Genuß", schrieb er[1]) „in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten. keine Schranke, nichts von dem allem mehr zu sehen .... Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüt nur erst ganz frei und von allem Unrat der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Teil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden." Ob eine konsequente und absolute Ausgestaltung dessen, was Schiller hier vorschwebt, überhaupt poetisch möglich ist, kann bezweifelt werden; jedenfalls aber wäre schon jeder Versuch dieser Art ein höchst interessantes Denkmal von Schiller's individueller Begabung gewesen, und es ist schmerzlich zu bedauern, daß er diesen Gedanken nicht ausgeführt hat.

Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß Schiller, als er diese Ausführungen niederschrieb, die sentimentalische Poesie höher schätzte als wenige Jahre später. Seine eifrige philosophische Beschäftigung ließ ihn damals auf den reinen Gedankeninhalt des Gedichts einen besonderen Wert legen, und es ist klar, daß die sentimentalische Poesie leichter als die naive einen solchen Gehalt in sich aufnehmen kann. Ausführlich hat Schiller in einem Briefe an Humboldt entwickelt, wie die sentimentalische Poesie einem höheren Ziele zustrebe als die naive, es aber nie erreichen könne, ja bei völliger

[1]) 30. November 95.

Erreichung aufhören würde[1]) „eine poetische Art“ zu sein, während die naive freilich nur einem niederen Begriffe entspricht, diesen aber auch in der Tat verwirklicht. Daß in jeder von beiden Gattungen nur eine Art der Poesie, der Ausdruck einer unvermeidlichen, nie ganz zu überwindenden Einseitigkeit zu erkennen sei, das sucht er dem Freunde besonders klar zu legen. Es wäre ja auch ein Unding gewesen, von zwei Dichtungsarten, deren jede unter ihren Vertretern geniale Dichter höchsten Ranges zählt, der einen prinzipiellen Wert vor der andern zusprechen zu wollen.

Was aber Schiller selbst am Meisten bewegte und seine Betrachtung beider Gattungen am häufigsten beeinflußt, das ist die Sorge, in beiden Fällen die Poesie rein zu erhalten, jedes andere als das künstlerische Element ihr fern zu halten. Wenn wir ihn die Gefahr der naiven Poesie in der Hingabe an ein roh stoffliches sinnliches Interesse finden sehen, so fand er die Gefahr der sentimentalischen in dem Vergessen der menschlichen Schranken, in dem Mangel tatsächlichen Inhalts, in Verflüchtigung zu vager Schwärmerei. Weder die Erwartung des Realisten, in der naiven Poesie vergnügliche Erholung zu finden, noch die des Idealisten, durch die sentimentalische Dichtung sittlich belehrt und erhoben zu werden, dürften für den Dichter maßgebend sein. „Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Notwendigkeit und Wahrheit, gebe ich ihn auf.“[2]) So äußerte er sich über Kritiken, die Goethe's Werke wegen der zu großen Freiheiten in sexueller Beziehung angriffen. Für ihn hatte der poetische Geist die Kraft, den gemeinen Stoff der Wirklichkeit „unter sich zu bringen“ und „durch einen einzigen Schwung, den er sich selbst giebt“, aus diesen Banden sich zu er=

---

[1]) Hierin liegt zugleich das Eingeständnis, daß die oben besprochene „Idylle“ nicht in vollem Maße ausführbar sei. An Humboldt 25. Dez. 95.

[2]) An Goethe 1. Januar 95.

heben[1]). Dazu war freilich die völlige Freiheit von jedem nicht künstlerischen Nebengedanken oder Nebenzweck Vorbedingung; die völlige Reinheit der bloß künstlerischen Wirkung wird von Schiller immer auf's Neue gefordert. Diese schließt aber auch die Überwindung jeder einzelnen Affektwirkung in sich zu Gunsten der harmonischen Stimmung, die das Endergebnis jedes Dichtwerkes wie überhaupt des Kunstwerkes sein soll. Als Schiller den Tod Mignon's gelesen, da bekennt er, daß zunächst wohl die Wirkung einer pathetischen Rührung eintrete, aber er setzt hinzu: „Ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen sein wird, wonach Sie strebten, diese pathetische Rührung in eine schöne aufzulösen"[2]). Auf's entschiedenste erzog er sich selbst dazu, jedes stoffliche oder persönlich teilnehmende Interesse von seinem Dichten auszuschließen, und betrachtet den „Wallenstein" in dieser Hinsicht geradezu als ein Lernmittel, im Gegensatz zu seinen früheren, aus leidenschaftlichem persönlichem Empfinden geborenen Dramen. „Beinahe möchte ich sagen", schreibt er an Goethe, „das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere traktiere ich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers"[3]). Mit eben solcher Zufriedenheit äußert er sich hierüber mehrmals gegen Körner, und wies letzteren geradezu mit Schroffheit zurück, als er durch das Gefühlsinteresse bewogen, Max Piccolomini eine zu hervorragende Stellung im „Wallenstein" einräumen wollte. Wer in einem Drama der Held sei, werde nicht durch das moralische Gefühl bestimmt, sondern durch die Handlung, die sich auf ihn beziehe, oder von ihm ausgehe. Der Held einer Tragödie brauche nur so viel moralischen Gehalt als nötig sei, um Furcht oder Mitleid zu erregen. [„Freilich",

---

[1]) An dens. 9. Dez. 96.

[2]) An dens. 23. Oktob. 96.

[3]) An Goethe 28. Nov. 96.

fährt er fort, „macht man schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer, unsere Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu lassen. Daß wir es aber sollten, und daß es zum Vorteil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verleugnen könnten, wirst Du mir eingestehen"[1]).

Mit diesen Äußerungen über die Reinheit der künstlerischen Wirkungen hängen nun andere eng zusammen, in denen Schiller betont, daß der Ernst des Gegenstandes, der Ernst des Gedankens sich in dem poetischen Werk stets zum heiteren Spiel umbilden müßte.

Wir werden hier in den tiefsten Kern der Anschauungen Schiller's hineingeführt, und müssen uns jener früheren Aussprüche erinnern, wo er jede Kunstübung für eine Äußerung des „Spieltriebes" erklärte. „Der Mensch ist nur da Mensch, wo er spielt", hieß es dort, und ebenso ist ihm auch der Dichter nur da vollmenschlicher Dichter, wo er spielt. So hat er, der nie eine Komödie geschrieben, auch den Ausspruch nicht gescheut, daß die Komödie an ästhetischem Wert über der Tragödie stehe[2]). Es erhellt hieraus in überraschender Weise, wie so gar nicht Schiller seine Normen der eigenen Kunstübung und natürlichen Neigung, die ihn zur Tragödie zog, entnommen hat, sondern wie er sich durch seine theoretischen Konstruktionen aus seinen Schranken zu erheben suchte. In der Komödie sah er den Dichter los von der Wucht eines ihn bedrückenden oder treibenden gewaltigen Stoffes; er fand ihn frei und unbefangen, eben „spielend" seiner Kräfte Meister und daher in reinerer ästhetischer Tätigkeit begriffen. Nun widersprach aber eine solche Konsequenz der eigenen ethisch und philosophisch interessierten Persönlichkeit Schiller's so sehr, daß er zu eingehenderer

---

[1]) An Körner 13. Juli 1800.

[2]) Naive und sentimentale Dichter. Satire.

Betrachtung der Komödie oder überhaupt der vom Tragischen losgelösten Poesie nicht gelangt ist, vielmehr seine Ausführungen sich meist gerade auf die Aufgabe beziehen, wie ein ernster, gedankentiefer oder empfindungsschwerer Stoff mit jenen Forderungen des Spieltriebes zu vereinigen sei. Hier erschien ihm nun „Wilhelm Meister" als das musterhaft gelungene Werk, das er ebendeshalb unter die höchsten poetischen Erzeugnisse setzte; „der Ernst ist in diesem Romane nur Spiel, und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst"[1]). Nicht dasjenige, was dem pathetisch gestimmten oder philosophisch voreingenommenen Leser das Wesentliche dünkt, ist das Wesentliche, sondern gerade das Andere. Die tragische Wirkung, die Mignon und der Harfner tun, wird überwunden und der Leser in der geläuterten Stimmung heiterer Harmonie entlassen. „Ernst und Schmerz versinken durchaus wie ein Schattenspiel . . . Die schmerzhaftesten Schläge, die das Herz bekommt, verlieren sich schnell wieder, so stark sie auch gefühlt werden." Wie aus einem bänglichen Traum erwacht man . . . „Der Traum flieht zu den andern Schatten, aber sein Bild bleibt übrig, um in die Gegenwart einen höheren Geist, in die Ruhe und Heiterkeit einen poetischen Gehalt, eine unendliche Tiefe zu legen." Was sich aus diesen Aussprüchen, denen andere anzureihen wären,[2]) Allgemeines entnehmen läßt, ist der Satz, daß das Ernste und Gewichtige seine wohlberechtigte Stelle in der Poesie hat, aber nicht um seiner selbst willen, sondern nur als ein Mittel, um zu der schließlichen harmonischen Gesamtwirkung beizutragen, daß nicht jener Ernst für den Dichter das Wesentliche ist, sondern die „spielende" Kraft, mit der er ihn behandelt und umbildet. Dies ist nicht Frivolität, weil es auf dem Grunde eines in Schiller nie gebrochenen idealistischen Optimismus ruht.

---

[1]) An Goethe 28. Juni 96.

[2]) Z. B. an Goethe 13. Mai 98.

Die letzten Ausführungen haben uns bereits zu der Frage geführt, wie Schiller die einzelnen Dichtungsgattungen beurteilte, eine Frage, die uns im weiteren Verlauf dieses Abschnitts beschäftigen muß. Fast ausschließlich hat sich Schiller mit dem gegenseitigen Verhältnis von Epos und Drama, speziell Tragödie beschäftigt, nur selten wird die Komödie, der Roman, die Lyrik erwähnt. Ausführliche Abhandlungen hat er bekanntlich dem Drama gewidmet, doch stammen diese, abgesehen von der Vorrede zur „Braut von Messina" noch aus der vorkantischen Periode. Es ist in ihnen die Erregung des Affectes in einer Weise als Aufgabe der Tragödie behandelt, daß ein unvereinbarer Widerspruch mit den späteren Ansichten Schiller's über die Art ästhetischer Wirkungen vorhanden ist. Späterhin machte es die tiefe philosophische Begründung, die Schiller seinen ästhetischen Sätzen gab, sehr schwierig, von ihnen aus den direkten Übergang zu praktisch brauchbaren Vorschriften für den Dichter zu finden. Er selbst beklagt es, hinsichtlich der Aufstellungen anderer, so auch der seines Freundes Humboldt, daß die Brücke vom Allgemeinen zum Besonderen so schwer zu finden sei. „Der Künstler braucht mehr empirische und spezielle Formen, die eben deswegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifizirt, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird."[1]) Allerdings stammt dieser Ausspruch aus einer Zeit, wo Schiller den theoretischen Studien schon ferner stand; aber auch während des Höhestandes dieser Studien hat er nicht versucht, mit derselben Schärfe mit der er die ideellen Gattungen der Poesie (Satire, Elegie, Idylle) aus dem Allgemeinbegriff derselben ableitete, auch die empirischen Gattungen (Lyrik, Epos, Drama) zu entwickeln. In dieser Hinsicht hat vielmehr Goethe regeren Eifer gezeigt, und Schiller

---

[1]) An Humboldt 27. Juli 98.

hat auch ausdrücklich[1]) ihm eine besondere Fähigkeit der Vermittlung zwischen Kunstphilosophie und Kunstübung zuerkannt.

Goethe's und Schiller's produktiver Meinungsaustausch über Epos und Drama fällt besonders in das Jahr 1797, da Schiller sich energisch zum Wallenstein gewandt hatte, Goethe aber nach Vollendung von „Hermann und Dorothea" nach neuen epischen Aufgaben suchte. Es ist natürlich, daß Schiller sich vorwiegend mit der Theorie des Drama's beschäftigte, nnd ebenso natürlich, daß er dabei von dem Grundbuche aller Dramaturgie, von Aristoteles Poetik ausging. Ähnlich wie Lessing fand er in ihr eine lästige Beschränkung nur für den, der ihre Lehren äußerlich und buchstäblich fasse, oder den, der gar keine Normen dulden wolle. „Jene muß er durch seine Liberalität und Geist in beständige Widersprüche stürzen; denn es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um die äußere Form zu thun ist; und diesem muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet." Dagegen bei freier Aufnahme seines vergeistigten Inhalts werde er der sicherste Leiter und Führer. „Shakespeare, soviel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein als die ganze französische Tragödie." Man müsse sich nur stets bewußt bleiben, daß er von der empirischen Tragödie, einer reichentwickelten, aber doch national und zeitlich bedingten tragischen Dichtung ausgehe, nicht von einem Allgemeinbegriff, daß seine „Gesetze" daher unter veränderten Verhältnissen auch nicht buchstäbliche Geltung behalten können. Und scharf bestimmt Schiller bei dieser Gelegenheit, wie überhaupt „Kunstgesetze" zu Stande kommen können. „Wenn seine Urteile dem Hauptwesen nach, ächte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunstwerke gab, die durch das Factum eine

[1]) In einer Äußerung über die „Propyläen." An Goethe 20. Januar 1802.

Idee realisirten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten."[1]) Aus den Meisterwerken der Gattung selbst sind ihre Gesetze abzuleiten.

Aus der eingehenden Bekanntschaft mit den vorzüglichsten Mustern der Tragödie erklärt sich Schiller auch die spezifische, nach seiner Meinung zu weit getriebene Hochschätzung der Tragödie bei Aristoteles. Er selbst ist geneigt, dem Epos den Vorzug zu geben,[2]) natürlich nicht in der Theorie, wo ja keine Dichtungsgattung als solche den Vorrang vor der anderen beanspruchen kann, wohl aber in Folge der naheliegenden, schwervermeidlichen Gefahren, denen die Tragödie ausgesetzt sei. Wie er die Komödie um der größeren inneren Freiheit und natürlichen Harmonie willen vorzog, so das Epos, um der größeren Wichtigkeit, die es der Darstellung des realen Lebens beilegt. Die Natur der Tragödie, die zur verstandesmäßigen, exakten Lösung eines Problems im Geistes- oder Gemütsleben hinneigt, die den Hörer zu einem bestimmten Ziel, wenn auch nicht in ästhetischer so doch in verstandesmäßiger Hinsicht hinzuführen sucht, schien ihm die bedenkliche Gefahr einer allzu unkörperlichen, die Harmonie des Physischen und Geistigen nicht erreichenden Dichtweise mit sich zu bringen. Aus diesem Gesichtspunkte gewannen für ihn die gewaltigen Masseneffekte, die er im Wallenstein, in der Jungfrau, im Tell, im Demetrius so grandios handhabte, eine mehr als praktisch-inferiore, eine wahrhaft künstlerisch begründete Bedeutung; dem Kritiker, der an Goethes Iphigenie tadelte, daß an ihr zu wenig zu sehen sei, war es auch als Dichter wirklicher Ernst mit dem Satz, daß die Kunst durch sinnliche Mittel wirken soll. — Aber wieviel stand wiederum in seiner eigenen Natur der unbedingten Anerkennung dieses Satzes entgegen! Der Philosoph und der Künstler in ihm stritten um jedes dramatische Werk einen erbitterten Kampf, und die Fülle im Ausdruck des Gedanken-

[1]) An Goethe 5. Mai 97.

[2]) Das Folgende in zahlreichen Briefen an Goethe 1797 und 98.

inhalts war ihm innerstes Bedürfnis. „Ich glaube selbst," schrieb er an den zu theatralischer Wirkung mahnenden Goethe, „daß unsere Dramen nur kraftvolle und treffend gezeichnete Skizzen sein sollten, aber dazu gehörte dann freilich eine ganz andere Fülle der Erfindung, um die sinnlichen Kräfte ununterbrochen zu reizen und zu beschäftigen. Mir möchte dieses Problem schwerer zu lösen sein als einem andern; denn ohne eine gewisse Innigkeit vermag ich nichts, und diese hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenstande fester als billig ist." Und an anderer Stelle: „Ich gebe Ihnen vollkommen Recht, daß ich mich bei meinen Stücken mehr auf das Dramatischwirkende concentriren sollte. Dieses ist überhaupt, ohne alle Rücksicht auf Theater und Publikum, eine poetische Forderung, aber auch nur insofern es eine solche ist, kann ich mich darum bemühen." Er war eben stets davon überzeugt, daß jene sinnlichen Effekte ästhetisch, nicht physisch, nicht natürlich wirken sollten, und diese Überzeugung trieb ihn dazu, nach der in Manchem vielleicht bedenklichen und niedrigen Massenwirkung der „Jungfrau," sich zu dem gemessenen und strengen Style der „Braut von Messina" zu wenden, die ja in den streitendeu Chören auch wunderbar reiche und eindrucksvolle Bilder, aber doch in einer von dem Wirklichen weit entfernten Zeichnung und Farbengebung bietet.

Er schrieb darüber nach der Aufführung an Körner, er habe hier zum ersten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. [1]) Er war sich bewußt, hier gänzlich mit jener „servilen Naturnachahmung" gebrochen zu haben, welche der schlechte Hang des Zeitalters fordere und die der Kunst Luft und Licht benehme. Und da insbesondere der Chor ihm hierzu als Mittel gedient hatte und er wußte, daß das Publikum mit seinen „prosaischen Begriffen von dem Natürlichen" diesen am wenigsten fassen konnte, so schickte er dem Drucke des Stückes jene schon öfters erwähnte Vorrede

[1]) 28. März 1803.

voraus, welche den Chor in so höchst charakteristischer Weise sowohl vom Standpunkte des Ideellen, als des Sinnlichen, rechtfertigt. Der Chor, meint er, reinige die Handlung, bringe Ruhe in sie und erhalte dem Gemüte des Zuschauers die innere Freiheit, welche die tragische Erschütterung ihm zu rauben drohe. Aber er tue das zugleich in einer sinnlich-anschaulichen und reichen Form, die Reflexion, die den modernen Menschen unentbehrlich sei, werde hier zu einem mittätigen dramatischen Organ, ja sogar einer, den Sinnen imponierenden mächtigen Masse. — Mag man nun das Experiment für gelungen halten oder nicht, jedenfalls ist der Chor der Braut von Messina die originellste und charakteristischste Schöpfung des Bühnendichters Schiller, dem der sinnliche, theatralische Effekt ebenso wichtig war, wie der reflektierende Gedankenausdruck. Für das, was in andern seiner Dramen oft unvermittelt nebeneinander steht, hat er hier ein eigentümliches, einheitliches Organ sich geschaffen.

Über die Führung der Handlung und die Gesetze des dramatischen Aufbaus liegen uns leider nur wenige Äußerungen Schiller's vor. Eine der umfassendsten enthält die Frage, die er nach der Vollendung Wallensteins an Goethe richtete, ob er urteile, daß es nun wirklich eine Tragödie sei, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. [1]) Aber diese Äußerung weist doch nur auf die Punkte hin, die ihm augenblicklich zweifelhaft erschienen, nicht auf die, welche er theoretisch für die wichtigsten hielt. Über die Einheit der Handlung, welche gewiß wichtiger schien, als die der Empfindung, war er in Hinsicht Wallensteins nicht zweifelhaft, wohl aber darüber, ob bei einer so verwickelten Komposition alles befriedigend abgerundet und schließlich eine einheitliche Wirkung er-

[1]) An Goethe 17. März 99.

reicht sei. Mehr prinzipiellen Wert hat die Beistimmung, die er einem Grundsatze des Aristoteles zollt: „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ [1]) Hier ist der entscheidende Wert der Handlung für das Drama anerkannt; für besonders glücklich hielt er diejenige Anordnung des Stoffes, bei welcher schon die Exposition ein Teil der Entwickelung ist[2]). Auch für die konsequenteste Ausgestaltung dieser Form, bei der sich schließlich die ganze Handlung in eine Exposition, das heißt in eine „tragische Analysis“ früher geschehener Handlungen umwandelt, hatte er hohe Schätzung, und der „König Ödipus,“ das Muster dieser Gattung, hat ja unzweifelhaft seine Stoffbehandlung in der Braut von Messina bestimmt. Neben den griechischen Tragikern, die er mit Aristoteles als Muster verehrte, war es Shakespeare, in dem er die dramatischen Forderungen erfüllt fand. Seine Beurteilung Richards III ist vorzüglich interessant. Die Art, wie die in den vorhergehenden Stücken angesponnenen Schicksale geendigt werden, die Großartigkeit der Behandlung erfüllen ihn mit Erstaunen, mehr aber noch die Tatsache, daß trotz alles Entsetzlichen dennoch eine rein ästhetische Rührung eintrete, und man gleichsam die reine Form des „tragisch Furchtbaren“ genieße.[3]) Das Wort „Schicksale,“ welches uns hier entgegengetreten ist, wird von Schiller mit Vorliebe in Berichten über dramatische Handlung angewandt; nicht in dem besonderen Sinne der griechischen Poesie, aber doch in prägnanter und eigentümlicher Bedeutung. Selbst „Shakespeares Schatten“ läßt er strafend fragen, woher nehmt ihr denn aber das große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!“ Es stand ihm fest, daß die Griechen ihrem Schicksalsglauben ein wertvolles, dramatisches Ingrediens verdankten, welches

---

[1]) An Goethe 5. Mai 99.

[2]) An dens. 2. Oktober 99.

[3]) An dens. 28. November 97.

als die reale Notwendigkeit, das Gegengewicht zu der idealen Freiheit des menschlichen Willens bilde, so daß aus dem Zusammenstoß beider der eigentliche dramatische Effekt sich ergebe. Mit wenigen klassischen Worten hat er das im Prolog zu Wallenstein ausgedrückt, wenn er von der Kunst sagt: „Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu."

Bis zur Ungerechtigkeit streng urteilte er dagegen über die Nachahmer der Griechen, die französischen Dramatiker. Bei Corneille fand er nicht nur enorme Fehlerhaftigkeit des dramatischen Baues, sondern auch Armut der Erfindung, Trockenheit und Kälte. [1]) Racine fand er allerdings besser, aber doch auch schwach und von Voltaire ließ er sich nur mit Mühe den Mahomet gefallen, den Goethe auf die Bühne brachte. Er fand auch das relative Verdienst dieser Stücke eng an eine bestimmte Manier gebunden, deren Einförmigkeit ihm nur Überdruß erregte. [2]) In den zwei allbekannten Gedichten „An Goethe" und „Shakespeares Schatten," hat er seine Anschauung gegen die beiden entgegengesetzten Forderungen, des „falschen Regelzwanges" und der regellosen Wirklichkeitsdarstellung verteidigt. Und er hatte das Bewußtsein selbst eine dramatische Kunst geschaffen zu haben, welche seiner Erkenntnis und seinem Wollen entsprach. Aber dieses Bewußtsein minderte seine Selbstkritik nicht, wenige Tage vor seinem Tode schrieb er an Humboldt: „Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt getan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht indem es mir begegnet sein kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller als alle andern von dem Zeitstrom ergriffen, er kommt selbst wider Willen mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt."

[1]) An Goethe 31. Mai 99.

[2]) An dens. 15. Oktober 99.

Und so wollte er auch seine Werke nicht als Muster zur Nachahmung aufgefaßt wissen, sondern beklagte in demselben Briefe die unselige Sucht der Deutschen, Vorbilder identisch wiederzubringen. „Solcher Nachahmungen hat auch mein Wallenstein und meine Braut von Messina vielfach hervorgebracht, aber man ist auch nicht um einen Schritt weiter gefördert."[1]) Nach solchen Äußerungen hatte Humboldt wohl Recht, dem Freunde nachzurufen: „Er wurde der Welt in der vollendetsten Reife seiner geistigen Kraft entrissen und hätte noch Unendliches leisten können. Sein Ziel war so gesteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortschreitende Tätigkeit seines Geistes hätte keinen Stillstand besorgen lassen."

[1]) An Humboldt 2. April 1805.

Dritter Abschnitt.

Körner's Urteil und Mitarbeit.

Unter Schiller's anteilnehmenden Genossen, verdient Körner an erster Stelle genannt zu werden, denn als Schiller's frühgewonnener Freund, hat er dessen ästhetische Studien von Anfang an mit eifrigster Mitarbeit begleitet und trotz ernstlicher Differenzen, hat die gegenseitige Förderung bis zuletzt nicht aufgehört. In der Einleitung haben wir dieses Verhältnis schon in seinen Hauptzügen skizziert. Der entscheidende Punkt des Gedankenaustausches beider, liegt in dem Verhältnis zu Kant; anfänglich war es Körner, der sich längere Zeit vergebens bemühte Schiller zum Studium dieses Philosophen zu veranlassen; nachdem aber Schiller sich einmal in die „Kritik der Urteilskraft" vertieft hatte, wurde er schnell ein entschiedenerer und konsequenterer Anhänger des Systems als Körner. Körner war eine durchaus kritische Natur und durch Kenntnisse, wie durch Feinheit des Verständnisses, sowohl auf philosophischem, als poetischem Gebiete urteilsfähig. Aber bei aller Schärfe seiner Urteile, ließ ein gewisser Mangel an entschlossener Aktivität ihn weder zu größeren eigenen Produktionen, noch auch zu entschiedenem Anschluß an ein festausgeprägtes System gelangen. Gerade Kant's Ästhetik war von dessen ganzer Philosophie für Körner anfänglich am wenigsten befriedigend, weil er noch meinte objektive Merkmale des Schönen suchen zu müssen, die er bei Kant nicht fand. „Kant spricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt. Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in

diesen Objekten selbst liegt und auf welcher diese Klassifikation beruht, untersucht er nicht; daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre." [1]) Hierin war nun freilich Kant's Ansicht nicht ihrem eigentlichen Wesen nach wiedergegeben; denn Kant leugnete jene Verschiedenheit nicht, sondern sah nur davon ab, sie begrifflich zu bestimmen, weil im Augenblicke dieses Versuchs die Vorstellung des Schönen, welche nur im Gefühl begründet sei, verschwinde. Aber in der Art wie Körner nach den objektiven Merkmalen suchte, entfernte er sich allerdings immer weiter von Kant und damit auch von Schiller. Anfänglich glaubte er mit diesem gemeinsam fortarbeiten zu können, so lange Schiller noch an seinem „Kallias oder über die Schönheit" beschäftigt war; aber je länger desto mehr verwarf Schiller die „rational-objektive" Erklärung des Schönen und es konnte ihn nicht befriedigen, wenn Körner schöne Gegenstände nicht mit der Anschauung, sondern mit Reflexion auffaßte und ihnen eine herrschende Kraft des Ganzen zuschrieb, welche die einzelnen Bestandteile sich unterordne und den Eindruck des Schönen hervorrufe. [2]) Sehr richtig erwidert Schiller darauf, daß Körner damit sich von Baumgarten nicht viel entferne und auf einem Vor-Kantischen Standpunkte verharre. [3]) Aber auch Körner hat etwas zu bieten, was Schiller nicht richtig zu schätzen wußte. Er findet es bedenklich, daß Schiller nicht nur auf die rational-objektive, sondern auch auf die sinnlich-objektive Erklärung der Schönheit, nicht nur auf die Feststellung des Begriffes, sondern auch auf die der empirischen Merkmale verzichtet habe. Und hieran reiht er Gedanken, welche der empirischen Betrachtungsweise der neuesten Zeit entsprechen und seiner Zeit voraus eilen. Es müssen doch, meint er, bestimmte Bedingungen

---

[1]) An Schiller 13. März 91.

[2]) An Schiller 4. Februar 93.

[3]) An Körner 8. Februar 93.

in den Objekten vorhanden sein, welche uns veranlassen, sie als frei zu beurteilen. Und tatsächlich sind ihm solche Bedingungen bekannt. In der Musik, mit der Körner besonders vertraut war, sind es Zahlenverhältnisse, die zu Grunde liegen. Nur wo diese Verhältnisse stattfinden, kommt es uns in den Sinn, einen Klang nach dem Gesichtspunkt der Schönheit zu beurteilen; andernfalls denken wir gar nicht daran. „Vielleicht giebt es," so schließt er seine abgerissenen Bemerkungen, eine ebenso evidente Auflösung gewisser ästhetischer Probleme als der mathematischen." [1]) Auf Schiller konnten diese Ausführungen ebenso wenig Eindruck machen als die früheren spekulativen. Mit vollem Feuer der Begeisterung hatte er die Kant'schen Moralprinzipien ergriffen, mit denen er seine ästhetischen jetzt in engste Verbindung setzte. Diese große Wendung vermochte Körner, dem sie nicht ausdrücklich angezeigt war, nicht zu erkennen, und es traten daher in dem Briefwechsel Dissonanzen auf. „Ich glaube," schreibt Körner, „daß Du mit Kant bei Entwickelung des Begriffs vom Erhabenen die Wirkung auf Menschen mit der Sache selbst verwechselst." [2]) Diese Beobachtung war an sich richtig; nur handelt es sich nicht um eine wirre Verwechslung, sondern um eine absichtliche Vertauschung. Von jetzt an passen daher auch Körner's selbständige Bemerkungen nicht mehr recht zu Schiller's ausführlichen Mitteilungen, beide gehen sich neben einander nach verschiedenen Zielen vorbei; es wird Körner klar, daß er sowohl mit Kant als mit Schiller wohl in vielen Resultaten, aber nicht in Prinzipien übereinstimme; endlich äußert Schiller freimütig, daß er durch Körner's Teilnahmlosigkeit an seinen ihm höchst wertvollen Ergebnissen verletzt sei. Sehr schön ist Körner's Antwort: „Du solltest an mir gewohnt sein, daß ich mich um so mehr zur strengen Kritik aufgefordert fühle, je mehr mich Person,

---

[1]) An Schiller 15. Februar 93.

[2]) An Schiller 25. Nov. 92.

Produkt, Stoff interessiert; daß bei jedem, was Du leistest, meine Forderungen an Dich immer höher steigen.“ [1]) Es erscheint nach alledem nicht richtig, wenn Danzel, der bisher am eingehendsten den Briefwechsel dieser Jahre verfolgt hat (Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Otto Jahn), die Bemerkung macht: hinter dem Aufschwunge von Schiller's Geist, der sich in seinen ästhetischen Lehren kund gebe, bleibe Körner auf eine sehr bemerkbare und fast beleidigende Weise zurück. Es handelt sich um ganz verschiedene Wege, die ein jeder ging, die aber beide möglich waren; daß Schiller auf seinem weiter gelangte als Körner, daß er unvergängliche Denkmale hinterließ, während Körner sich mit brieflichen Notizen begnügte, kann nicht verwundern, da Schiller damals seine beste Lebenskraft an diese Aufgaben setzte, Körner sie neben seinem Amte nur zu eigener Aufklärung in kärglichen Mußestunden betrieb. Körner's weitere Gedankentätigkeit zeigt sich noch vorteilhafter aus seinem Briefwechsel mit Wilhelm Humboldt. Durch das Mißverständnis mit Schiller wurde er abgeschreckt in seinen Briefen an ihn diese Fragen weiter zu behandeln; desto eifriger tat er dies jetzt gegen Humboldt, mit dem er im Herbste 1793 zu Dresden anregungsvolle Tage verlebt und einen Austausch ästhetischer Ideen verabredet hatte. Leider sind Körner's Briefe an ihn nicht mehr aufzufinden; aber ihr Inhalt ist im Wesentlichen aus Humboldt's ausführlichen Antworten zu rekonstruieren. Wir entnehmen daraus, daß Körner im Jahre 1794 sich ausführlicher gegen ihn als gegen Schiller der ausschließlich den eigenen Ideengang verfolgt, geäußert hat. Er stellt ein vollständiges System der Ästhetik auf, indem er Schönheit völlig objektiv zu bestimmen sucht. Er bestrebt sich die Eigenschaften zu entwickeln durch welche der schöne Gegenstand gleichsam aus dem Reiche aller übrigen Dinge hervorspringt und dadurch der Schönheit ihre Unabhängigkeit zu sichern, und meint

---

[1]) An Schiller 20. Dezember 93.

geradezu durch sein Raisonnement auch denjenigen, dem ein Gegenstand nicht gefällt, zur Anerkennung dessen, daß er schön sei, zwingen zu können. Er versucht, um den Merkmalen des Schönen auf die Spur zu kommen, die allgemeinsten Eigenschaften aller Dinge als Objekte aufzuzählen und unter diesen Eigenschaften das Prinzip der Schönheit zu bestimmen. Es scheint aber, daß er hierbei nicht so sehr sinnenfällige, empirische Eigenschaften im Auge hatte, als solche, die wiederum erst auf Grund bestimmter Reflexionen zu konstatieren sind. Er gelangt dann schließlich dahin, einen Zustand des Gleichgewichts zwischen der innern Kraft und dem äußern Widerstande für das Prinzip der Schönheit zu erklären. Im Ganzen entfernte er sich auch jetzt nicht allzuweit von der Vollkommenheitslehre der Vorgänger und war in Gefahr, die Schönheit, die er unabhängig hinstellen wollte, doch wiederum von Gesichtspunkten der Zweckmäßigkeit aus zu beurteilen. Er war also nicht in der Richtung fortgeschritten, in der wir die Anfänge einer verdienstvollen Neuschöpfung fanden, sondern auf dem anderen, schon ausgetretenen Pfade.

Ersprießlicher waren seine Versuche, die Eigentümlichkeit des ästhetischen Urteils nach Maßgabe der Kantischen Kategorien zu bestimmen. Die Kategorie, welche auf die Anschauung des Schönen anzuwenden sei, sei die der Qualität. [1]) Hierüber hatte er sich schon einige Monate früher gegen Schiller geäußert und vermutlich diese Äußerungen gegenüber Humboldt nur weiter ausgeführt. Er glaubte, daß aus der Art, wie wir zu Qualitätsurteilen gelangen, der Begriff des Schönen sich als etwas notwendig zugehöriges ergebe, daß eine Beurteilung des Objekts, welche es nicht mit andern äußern Objekten vergleiche, sondern nur mit einem innern Objekte, dem Ideal, zu dem Begriff der Schönheit führe. Hierbei blieb der Begriff des Ideals freilich unbestimmt, an den sich die ganze Streit-

[1]) Alles Obige aus den Antworten Humboldt's an Körner 14. Jan. 94 und 28. März 94.

frage über subjektiv und objektiv von neuem entspinnen konnte. Mit erfreulicher Klarheit wies Körner zugleich den Begriff des Erhabenen, der soviel Verwirrung in der Ästhetik angerichtet hatte, ganz aus der Kategorie der Qualität heraus und der der Quantität zu. Es war dies ein wichtiger Schritt zur endgiltigen Befreiung des Schönen. [1])

Mit alledem meinte Körner selbst, nur Einzelnes zu dem gesamten Werk beigetragen zu haben, aber ebenso fand er auch in dem, was Kant, Schiller, Humboldt bisher geleistet, nur einzelne richtige Gedanken [2]). Erst das Erscheinen von Schiller's ästhetischen Briefen überzeugte ihn von der Richtigkeit seines Systems. Jene Schrift wurde für ihn, wie für Goethe und Humboldt das maßgebende Buch. Nur Einzelheiten hatte er daran auszusetzen. Als das Wesentliche erkannte er richtig die Bezeichnung des Zweckes der Kunst als lebendige Gestalt, in der der Stoff- und Formtrieb gleichmäßig befriedigt werde. Interessant ist, wie er sich jetzt über Schiller's subjektive Ästhetik äußert: „Was Du vom ästhetischen Imperativ schreibst, glaube ich recht gut verstanden zu haben und bin vollkommen Deiner Meinung. Eben das Prinzip dieses Imperativs ist es, was wir suchen und die Bildung des Geschmacks ist nichts weiter, als die Anerkennung und Befolgung dieses Imperativs, der ästhetischen Pflicht“ [1]).

Auf die speziellern Fragen der Poetik einzugehen, wurde Körner hauptsächlich durch Schiller veranlaßt, der sein Urteil sowohl über seine einzelnen Werke, als auch über seinen Dichterberuf im allgemeinen oftmals zu hören wünschte. Indem Körner dem letztern Wunsche nachkam, lieferte er eine Einteilung der Poesie, welche zu Schiller's „naiver und sentimentalischer Dichtung“ ein interessantes Gegenstück bildet. Er teilte die Dichtung in solche, welche auf das

---

[1]) An Schiller 25. November 93.

[2]) An denselben 25. Mai 94.

[3]) An denselben 7. November 94.

Einzelne und welche auf die Harmonie des Ganzen gerichtet sei. In der Verbindung beider Arten, das heißt, in derjenigen Dichtung, wo die Übereinstimmung aller Teile vorhanden sei, ohne daß doch irgend einem Detail die freie und natürliche Entfaltung beschränkt würde, sah er die Vollendung der Poesie. Der Antike, meinte er, sei diese Vereinigung eigentümlich gewesen; Schiller habe in seinen Erstlingswerken allzusehr die Darstellung des Einzelnen gesucht, jetzt nähere er sich dem Ziele der Harmonie, ohne den Reichtum des Einzelnen aufzuopfern[1]). In dieser Beziehung war ihm besonders Wallenstein's Lager erfreulich und er rühmte das Goethe'sche in der Behandlung; auch die komischen Züge, die ihn im Glauben an Schiller's Begabung für das Lustspiel bestärkten[2]).

Körner war ferner mit Schiller ganz einig in der Beurteilung der Poesie als Kunst der Sprache. Sein feines Gefühl für den Rhythmus hing mit seiner musikalischen Kennerschaft zusammen; das höhere Drama insbesondere wollte er sich nicht ohne den Jambus denken[3]). Aber auch die kunstvolle Behandlung der Sprache an sich war ihm eine Hauptsache; „durch die Pracht des Rhythmus und den Wohlklang der Sprache", schrieb er an Schiller, „wird die unverdorbene Menschennatur ergriffen und in eine festliche Stimmung versetzt. Nun ist sie empfänglich für höhere Gefühle und für jedes Bild der Phantasie"[4]). Nicht minder bedeutend ist die Wirkung auf den Tieferempfindenden: „Wenn wir den Geist des Künstlers verehren, so lieben wir zugleich seine Seele in dem Ton, der in seiner Darstellung herrscht .... in Sprache und Versbau erscheint besonders was ich Seele nenne"[5]). So war er denn auch am meisten befugt über Schiller's Lyrik zu urteilen

[1]) An Schiller 27. September 95.
[2]) An denselben 25. Juni 97.
[3]) An denselben 15. Dezember 96.
[4]) An denselben 30. Juli 97.
[5]) An denselben 9. Juli 97.

deren neuen Aufschwung seit 1795 er mit wärmster Teilnahme verfolgte. Echt schillerisch ist der Ausspruch: „Der Dichter ist es, der in der lyrischen Poesie erscheinen soll, aber freilich nur seine idealisierte Natur"[1]). Besonders über die Ballade verdanken wir Körner eine Reihe wertvoller Äußerungen, von denen Schiller manches hätte nützen können, wenn er nicht seine Balladen durchweg als die Frucht von Nebenstunden betrachtet und seine methodische Arbeit ganz auf das Drama konzentriert hätte. Der Erfolg, der Schiller's Balladen zu den populärsten Gedichten Deutschlands gestempelt, hat Körner recht gegeben, wenn er Schiller davor warnte sie gering zu schätzen. Er wünschte für die Ballade einen einfachen Stoff, der keine Bekanntschaft mit besonderen Ideen voraussetze, für jedermann zugänglich sei, für den Gebildeten aber dadurch Interesse erhalte, daß der Dichter allen Gehalt, der im Stoffe liege, aufzufassen und darzustellen wisse[2]). „Man erkennt den Schöpfer aus seinem Werke, wenn er die ganze Fülle seiner Kraft darin verherrlichte, es mag nun die Welt, in der er lebt und herrscht, von größerem oder kleinerem Umfange sein". Die Ballade schien ihm rein epischen Charakter bewahren zu müssen, sich nur durch den Umfang vom Epos unterscheiden zu dürfen[3]). Der Dichter dürfe in ihr wohl hervortreten, aber wie im Epos nur im allgemeinen als Vertreter der Gattung, nicht als dichtende Persönlichkeit[4]).

Über die epische Dichtung hat sich Körner am ausführlichsten in der Besprechung des Wilhelm Meister geäußert, welche Schiller in die „Horen" aufnahm[5]). Die Übereinstimmung mit Schiller ist

---

[1]) An Schiller 11. Oktober 96.

[2]) An denselben 30. Juli 97. An einer andern Stelle sagt Körner das Begeisternde in einer menschlichen Begebenheit sei von der Ballade aufzufassen.

[3]) An denselben 8. Oktober 97.

[4]) An denselben 30. Juli 97.

[5]) Horen VIII. 105.

hier augenfällig. Der Ausgleich der Leidenschaften, die Gewinnung des vollendeten Gleichgewichtes, der „Harmonie mit Freiheit“ wird als das Ergebnis der Entwicklung des Helden bestimmt, und eine ebensolche Gesamtwirkung soll auf den Leser des Kunstwerkes übergehen. Der Gegensatz zwischen den Charakteren besteht nicht in einer dogmatischen Unterscheidung von Gut und Böse, sondern äußert sich darin, ob sie jener Harmonie fähig sind, oder durch innern Zwiespalt und Maßlosigkeit sich selbst der Zerstörung zuführen. Kein übermenschliches Ideal findet sich, aber in den Hauptfiguren überall Menschlichkeit, die nach dem Ideal hinstrebt. In zwei Persönlichkeiten Lothario und Natalie erscheint die Vereinigung der individuellen Beschränkung mit dem allgemein giltigen Ideal nahezu erreicht. — Es ist klar, daß ein solches Werk, indem es das Ideal Schiller'scher Kunstbetrachtung verwirklicht, nur epische Form haben kann, wie ja auch Schiller in dem Epos die glücklichste Form der Poesie erkannte. Dem Drama würden hier die lebhaften Konflikte, die leidenschaftlichen Erregungen mangeln, die es verlangt. Die Handlung fand Körner im Wilhelm Meister besonders darin glücklich geführt, daß Schicksale und Charaktere wechselsweise die Ereignisse hervorbrächten, daß Freiheit und Bestimmtheit sich vereinigten. Wir wissen bereits, wie auch Schiller dieses Zusammenwirken beider Momente bevorzugte. Es war ganz im Sinne Schiller's, wenn Körner ihm über den Meister schrieb: „Das Schicksal spielt mit den Freuden und Schmerzen der einzelnen Personen, aber das Persönliche in ihnen ist stärker als die Macht des Schicksals“ [1]).

Weniger übereinstimmend mit Schiller war Körner in der Betrachtung des Dramas. Die Objektivität, die Schiller sich im Wallenstein und auch später meist zum Gesetz machte, war ihm nicht überzeugend; das Drama schien ihm eine lebhaftere Anteilnahme an den Personen besonders an den Helden zu erfordern.

---

[1]) Goethe, Jahrbuch IV 233.

Am Wallenstein steigerte sich dieser Gegensatz besonders, indem Körner in seinem Gesamturteil dem Max Piccolomini wegen seiner hohen sittlichen Natur eine höhere Bedeutung beilegte, als Schiller es wünschte. Konnte dies Schiller nicht überzeugen, so folgte er Körner doch in einer Reihe von Einzelvorschlägen, die sich gegen das allzuweite lyrische Ausspinnen der Monologe und Dialoge richteten. Eine Anzahl solcher Stellen, wo der Dichter, nicht die handelnde Person zu sprechen schien, hat Schiller auf Körner's Rat gestrichen[1]). Ein besonderes Verdienst erwarb sich Körner ferner dadurch, daß er auch dem Lustspiel mehr Beachtung zuwandte, während Goethe und Schiller es stets nur beiläufig behandelt haben. Daß in der Hochschätzung der wahren Komödie, von der Körner ein bis dahin nicht verwirklichtes Ideal in sich trug, Schiller mit ihm zusammentraf, braucht nicht nochmaligen Beweises. Aber zu einer bestimmten Darlegung seiner Ansicht, wie sie Körner in der Abhandlung über das Lustspiel gegeben hat, ist Schiller nicht gelangt. Der Optimismus Schiller's waltet auch in jenem Aufsatz Körner's, so in dem schönen Satze: „Nicht in den Treibhäusern der abstrakten Spekulation, sondern unter dem günstigen Himmelsstriche einer schönen Wirklichkeit gedeihen die Ideale der Kunst, wenn auf der einen Seite die Tätigkeit des Genie's sich immer mehr erhöht und vervielfältigt und auf der anderen Seite bei seinen Zeitgenossen sich die Schranken der Empfänglichkeit immer mehr erweitern." Das Lustspiel, sagt Körner, drückt einen kindlichen Charakter der dichterischen Begeisterung aus; wir dürfen daraus schließen, daß nur der naive Dichter dafür geeignet sei. Wenn bei dem Trauerspiel Körner die Tendenz des Erhebenden nicht ganz ausschließen konnte, so verlangt er bei dem Lustspiel durchaus die Abwesenheit jeder Tendenz, natürlich auch der zerstörenden. Die Heiterkeit, der Humor der in ihm walten muß, soll auch nicht etwa

[1]) Vgl. Jonas Nachträge zum Schiller-Körner'schen Briefwechsel. Zeitschrift für deutsches Altertum 1881.

zerstörend gegen die Dichtung selbst gewendet sein; gegen die Ironie der romantischen Kunst erklärt sich Körner mit Entschiedenheit. Über den Unterschied von Situations- und Charakterkomik spricht er sich mit Heranziehung historischer Belege aus und empfiehlt, keine dieser beiden Richtungen mit einseitiger Konsequenz ausbilden zu wollen. Sehr viel Wert legt er auch hier auf die äußere Form; den Vers wünscht er auch im Lustspiel angewandt; für das Lächerliche den Alexandriner, für das Zarte und Rührende den einfachen Jambus, für die gemischte Gattung die Reimpaare. Wenn der Trochäus, der im Lustspiel ja öfters mit Glück angewandt ist, hier keine Stelle gefunden hat, so erklärt sich das wohl aus einem gewissen Mißtrauen gegen das spanische Drama, das Körner auch sonst geäußert hat.

Wir dürfen vielleicht annehmen, daß Goethe und Schiller, wenn sie im Jahre 1800 als öffentliche Preisaufgabe ein Lustspiel ausschrieben, mit durch Körner's Hinweise auf diese Gattung hiezu veranlaßt waren.

Aber noch selbständigere Bedeutung hatte Körner in jenem Freundeskreise dadurch, daß er allein der Musik ein systematisches Interesse gewidmet hatte. Er war selbst ausübender Musiker, und seine Natur forderte dabei auch theoretische Einsicht. Die Früchte solcher Bemühung zeigen sich in seinem feinen Verständnis, was Rhythmus und Takt betrifft, daher sowohl für die Metrik in der Dichtkunst, als auch für die Tanzkunst. An einen Aufsatz Schlegel's über Poesie, Silbenmaß und Sprache[1]), knüpfte Körner Gedanken, die für die Auffassung des Musikers charakteristisch sind. Schlegel erklärt den Rhythmus menschlich historisch, Körner mathematisch als die Kunstform, welche die Zeit als Werkzeug der Darstellung benutzt, indem sie ausgefüllte und leere Teile eines Zeitraumes nach verschiedenen Verhältnissen mit einander abwechseln läßt[2]).

[1]) Schiller's Horen Band IV und V.

[2]) An Schiller 23. Februar 96.

Die ausgefüllte Zeit wird ihm dann zum Symbol der innern Lebenskraft, die Leere zum Symbol des äußern Widerstandes. Über die Tanzkunst beabsichtigte Körner längere Zeit, Schiller einen eigenen Aufsatz zu liefern, der freilich nicht zu Stande kam. Überhaupt hatte die künstlerische Betrachtung der Freunde in ihrer furchtlosen Konsequenz damals sich auch des Tanzes bemächtigt. Schiller's Gedicht erwähnten wir schon, und Humboldt schrieb aus Wien viele Bogen an Körner über die künstlerische Bedeutung des dortigen Ballets[1]).

Am ausführlichsten hat sich Körner über die Tonkunst in dem Aufsatz geäußert, den Schiller als einen besonders wertvollen Beitrag für die Horen entgegennahm: Über Charakterdarstellung in der Musik[2]). Freilich hält dieser Aufsatz sich sehr im Allgemeinen, und schließt gerade da, wo man erwartet, über die praktische Verwertung der ausgesprochenen Gedanken belehrt zu werden. Es sind zwei Grundgedanken allgemeiner Schiller'scher Kunstbetrachtung, die hier wiederkehren, erstens, daß auch das musikalische Kunstwerk einen bestimmten Inhalt aus dem Umkreis des Menschlichen darzustellen hat, und zweitens, daß die Darstellung nicht sich auf den Ausdruck einer einzelnen Leidenschaft beschränken dürfe; der Künstler habe die Wirklichkeit zu idealisieren, der Mensch erscheine aber nicht idealisiert unter der Herrschaft der Leidenschaft, sondern im Genuß der Freiheit; diese Freiheit des Menschen werde durch Darstellung eines Charakters künstlerisch versinnlicht. Was sind nun die Mittel der Musik zur Darstellung eines solchen Inhalts? Wie die bildende Kunst im Raum, bewegt sich die Tonkunst in der Zeit; Bewegung in den gegebenen Verhältnissen ist das differenzierende Ausdrucksmittel für die Musik, aber Bewegung ohne Raumbeziehung, „Bewegung ohne Gestalt". Körner denkt hiebei nicht etwa nur an den rhythmischen Gang, den er in Dichtungen ähnlich beurteilte, sondern er hat speziell des Verhältnis der Töne

[1]) 21. Dezember 1797.

[2]) Horen 1. April 97. ff.

zu einander im Sinn, deren Abwechselung man ja stets vergleichsweise als ein Auf- und Absteigen bezeichnet, deren Verschiedenheit man von jeher mit den Raumbezeichnungen, Höhe und Tiefe, bestimmt hat. Das Ziel der musikalischen Bewegung ist ihm der Hauptton der Melodie. „In dem Verhältnisse wie sich die Fortschreitung des Klanges diesem Ziele nähert oder sich von ihm entfernt, vermehrt oder vermindert sich die Befriedigung des Ohrs". Aber durch dieses Ziel an sich kann nicht irgend eine bestimmte Vorstellung zum Ausdruck gebracht werden; dies ist nur möglich durch die Art der Bewegung. Freude und Schmerz sind in unendlichen Abstufungen auszudrücken, männliche Kraft und weibliche Sanftheit sind eindrucksvoll zu charakterisieren. Eine Ausführung dieser Gedanken im einzelnen hat Körner unterlassen. Erläuternd hat er an Schiller über diesen Aufsatz geschrieben, es sei ihm hauptsächlich auf den Gegensatz zwischen Leidenschafts- und Charakterdarstellung angekommen, das heißt, auf Feststellung des Zweckes der Musik, nicht etwa ihres Stoffes[1]). Letzteres hatte Humboldt sehr wohl verstanden wenn er dem Verfasser schrieb:[2]) „Überall wo man von Charakteren liest oder hört, wird darunter fast blos gleichsam die Materie desselben verstanden . . . Auf die Art hingegen, wie die Seele von Empfindungen bewegt wird, den Rhythmus, in welchem sie fortfließen, mit einem Wort, auf die Form wird wenig geachtet . . . gerade hierauf aber beruht eigentlich das Wesen des Charakters und gerade dadurch lassen sich verschiedene Charaktere am bestimmtesten unterscheidend bezeichnen . . . diese Form nun zu schildern, ist die Musik allein hinreichend im Stande und von dem Ideal aller Charakterschilderungen kann ich mir eigentlich sie nicht entfernt denken." An der Form des Aufsatzes hatten dagegen Humboldt[1]), wie Schiller einiges auszusetzen. Schiller machte auch eine

---

[1]) An Schiller 15. März 95.

[2]) An Körner 7. Mai 95.

[3]) An Körner 1. August 95.

Reihe von Einwänden gegen den Inhalt, die aber zum Teil auf Mißverständnissen beruhen. So brauchte Körner es nicht von Schiller zu lernen, daß Idealisieren in der Kunst nicht Veredeln bedeute, sondern nur den Charakter innerer Notwendigkeit ohne Zufälligkeit geben. In der Form änderte Körner manches auf Schillers Rat vor dem Drucke ab[1]).

Ein enges Bündnis zwischen Schiller und Körner schufen endlich des letzteren Compositionen Schiller'scher Gedichte. Wie Goethe damals an Zelter seinen Componisten fand, den Körner übrigens nicht sehr hoch zu schätzen wußte, so pflegte Schiller seine Dichtungen Körner zuzusenden und von ihm belebt zurückzuerhalten. In den wunderbar erhabenen Strophen, „die Macht des Gesanges," lesen wir noch heute, mit welch' tiefer Empfänglichkeit Schiller die Kunst der menschlichen Stimme vernahm. Wir dürfen hier auch an das schöne Distichon erinnern:

„Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus."

---

[1]) Schiller's kritischen Aufsatz s. bei Goedeke XV. 1. 378, einige Sätze über Musik, die noch von souveräner Verachtung der Natur zeugen und keinen besondern Wert beanspruchen können, in der Rezension von Matthisson's Gedichten 1794. Goethe hat eine umfassendere historische Betrachtung der Musik in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau" gegeben; hiernach würde Körner's ganze Betrachtungsweise durchaus der einen historischen Hauptgruppe, der nordischen angehören, welche die Musik in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setze und nicht wie die Italiener es tuen, sie ausschließlich mit dem verfeinerten Sinn genieße.

Vierter Abschnitt.

Goethe's Anteilnahme.

Goethe's Stellung zu Schiller's ästhetischen Untersuchungen giebt uns ein merkwürdiges Problem zu lösen. Verschiedene Male versichert Goethe, wie sehr er mit Schiller übereinstimme, welchen Wert Schiller's Ergebnisse für ihn hätten; aber an keiner Stelle äußert er sich darüber, welche Punkte es denn eigentlich seien, in denen Schiller ihn selbst gefördert, sein Denken, seine Resultate ergänzt habe; hier ist der Forschung ein wichtiges Gebiet noch überlassen. Was Schiller Goethe zuerst [1]) übersandte, waren nach seinen Andeutungen wohl Entwürfe, die er anderthalb Jahre früher für Körner niedergeschrieben hatte, Bruchstücke, die sich nach dem Zeugnis der Schillers-Körner'schen Correspondenz hauptsächlich auf das Verhältnis von Kunst und Natur bezogen. Außerdem hatte Schiller auch ein Bruchstück des in der Thalia erschienenen Aufsatzes über das Erhabene beigelegt [2]). Goethe schrieb zurück, daß er über alle Hauptpunkte mit Schiller einig sei und daß die Abweichungen zwischen ihnen nur von dem Reichtum des Objekts und der ihm correspondierenden Mannigfaltigkeit der Subjekte zeugten. Er bat zugleich Schiller um Mitteilung aller seiner derartigen Arbeiten [3]). Noch größer war Goethe's Freude an den Briefen über ästhetische

[1]) 31. August 94.

[2]) Neue Thalia 1793. Dieser Aufsatz ist bekanntlich ein anderer als der im 12. Band der Werke unter gleichem Titel abgedruckte.

[3]) An Schiller 4. September 94.

Erziehung; seine dankbaren, tiefempfundenen Äußerungen haben wir schon in der Einleitung mitgeteilt. Nicht weniger waren es die Abhandlungen über das Naive und über die sentimentalischen Dichter, die Goethe befriedigten. „Ich würde mehr Mißtrauen darein setzen," schrieb er, „wenn ich mich nicht anfangs selbst in einem polemischen Zustand gegen Ihre Meinung befunden hätte. Nach Ihrer Lehre kann ich erst selbst mit mir einig werden." In der Begründung dieses Ausspruchs, welcher der einzige, inhaltlich bestimmte in Goethes einschlägigen Urteilen ist, wird indeß über Schiller's allgemeine theoretische Ästhetik nichts ausgesagt. Und dennoch wissen wir aus Briefen an Meyer und aus andern Aussagen, daß Goethe auch gerade hierin mit Schiller übereinstimmte. „Schiller hat sich in dem ästhetischen Fache zu einer großen Consequenz durchgedacht, und ich bin neugierig, wie es mit dieser gleichsam neuen Lehre gehen wird, wenn sie im Publikum zur Contestation kommt. Da sie mit unserm Denken homogen ist, so wird uns auch auf unserem Wege damit großer Vorteil gebracht." Meyer antwortet darauf: „Es lebe Schiller, der sich mit uns zum Streit für die Sache des Guten und Schönen vereinigt hat!" Das Bewußtsein, gegenüber der hergebrachten Empfindungsweise des Publikums Aufgabe und Schätzung der Kunst tiefer begründen zu müssen, war in Goethe, wie in seinem Kunstfreunde lebendig; aber was beide gemeinsam erarbeiteten, behielt doch mehr den Charakter einer gebieterischen, als einer begründeten Forderung. Das Entscheidende war nun, daß Schiller zu ähnlichen, wenn auch nicht ebenso praktisch formulierten Ergebnissen kam wie jene, daß er sie aber *philosophisch zu begründen* wußte. Wenn Goethe, unzufrieden über Herders Humanitätsbriefe, an Meyer schrieb: „So schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte halbwahre Philisterleier, daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen", wenn er fortfährt: „Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz

aus der Vernunft entspringen; täten sie aber das Zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte" [1]), — so ist klar, daß er zwar von dem Grundsatz der Selbständigkeit des Ästhetischen fest überzeugt war, aber die bestimmte Fixierung seines Verhältnisses zu den sittlichen Begriffen ihm fern lag; denn mit dem bloßen Gegensatz: „anerkennen, aber nicht sich unterordnen" ist nicht viel gesagt. Nicht minder charakteristisch ist es, wenn er gegen Meyer darüber klagt, daß man nicht „die gesetzgebende Gewalt des guten Geschmacks anerkennen wolle", daß man „die Regeln der Kunst leugne, und wenn er alle Mißstände aufzählt, die sich daraus entwickeln [2]) — welches jene Gesetze und Regeln seien, sagt er nicht. Er beklagt, daß „die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunst alle Menschen irre mache", aber was an Stelle jener Lüge zu setzen ist, bleibt verborgen. Wo er sich eingehend äußern will, hat er andere Formen als die systematische gewählt: den Dialog in dem geistreichen Aperçu über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, die novellistische Briefsolge in dem „Sammler", die zwanglose Einzelkritik in den Bemerkungen zu Diderot's „Sur la peinture". Und höchst bezeichnend ist es, daß den einheitlichsten und vollkommensten Ausdruck seiner Kunstanschauung ein biographischer Versuch ihm entlockt hat, die herrliche Schrift über Winckelmann und sein Jahrhundert. Gerade aus dieser Schrift aber, die als der höchste Gipfel alles dessen dasteht, was unsere Klassiker für Erkenntnis und Würdigung der Kunst geleistet, geht die innige Übereinstimmung Goethe's mit Schiller hervor, der ihm früher seine „Träume" hatte „deuten müssen". Auch für Göthe ist die vollendetste ästhetische Erscheinung: der schöne Mensch. Aber ebenso tritt

---

[1]) 20. Juni 97. Goethe reiht hieran die Abschrift eines Kantischen Abschnittes: „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit," den er billigte; — Riemer in seinem Abdruck der Briefe hat dies unverantwortlicher Weise übergangen.

[2]) An Meyer 20. Mai 96.

auch die Grundverschiedenheit beider Meister zu Tage; denn wenn Schiller den „schönen Menschen“ zwar nicht ausschießlich, aber doch vorzugsweise als ein Werk der Bildung, „Erziehung“ betrachtete, so ist er für Goethe vor Allem „das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur.“ Zwar könne sie ihn nur selten hervorbringen, weil zu viele Bedingungen dieser Tendenz widerstrebten; auch nur vorübergehend könne sie diese Erscheinung festhalten; ja man könne sagen, „es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.“ So muß nun doch die Kunst eintreten, um das Werk der Natur zu vollenden; aber wenn Schiller die höchste künstlerische Tätigkeit des Menschen in der Darstellung seiner selbst als vollendeten Kunstwerkes sieht, so Goethe in der Produktion des objektiven Kunstwerkes in Raum oder Zeit. Goethe war seiner innersten Natur nach zu praktisch gerichtet, zu sehr neben dem Dichter und Künstler Geschäfts- und Staatsmann, um in der bloßen Erreichung eines Zustandes ein Ziel zu sehen, um wie Schiller in der bloßen ungehemmten Beherrschung der Kräfte die Aufgabe zu erblicken, der Gebrauch der Kräfte war ihm das Wesentliche. Sein menschliches Ideal war stets ein Ideal der Tat; und so ist ihm in der Zeit der „Propyläen“ und des „Winckelmann“ der vollkommene Mensch, — der vollendet schöne Kunstwerke produziert.[1]) Nachdem Goethe die Flüchtigkeit der Naturschöne des Menschen bedauert hat, fährt er fort: „Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganz andere Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt . . . Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen

---

[1]) Ausführlich habe ich mich über diese Tätigkeitsphilosophie Goethes in meinem Buche „Goethe in der Epoche seiner Vollendung“ geäußert.

Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor; denn indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist. Von solchen Gefühlen wurden die ergriffen, die den Olympischen Jupiter (des Phidias) erblickten."

Aber mag nun das schöne Kunstwerk oder der schöne Mensch selber als das Ziel gelten, die Grundbedingung für sein Erreichen erkannte Goethe ebenso wie Schiller. Jener Trieb nach Harmonie der geistigen und der sinnlichen Kräfte, dessen Art Schiller so tiefdringend und genau bestimmt hatte, den er als Spieltrieb bezeichnet hatte, war auch für Goethe der eigentliche Kunsttrieb. Und auch er fand diesen Trieb hauptsächlich im klassischen Altertum wirksam, ja herrschend. „Der Mensch vermag gar Manches," so lesen wir in dem Winckelmann-Abschnitt: Antikes, „durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämmtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das Letzte war das glückliche Loos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden Erstern sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen." Es ist der Grundplan von Schiller's Konstruktion der naiven und sentimentalischen Dichtung, den wir hier wiederfinden, und noch mehr glauben wir Schiller reden zu hören, wenn wir bald darauf die Worte vernehmen: „Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen."

Trotz dieser ungebrochenen Einheit aber, die Goethe dem Griechentum zuschrieb, war er doch weit entfernt, dessen Kunst für

eine „naive“ im Sinne Schiller's zu halten. Antike Kunst war für ihn vielmehr der Inbegriff gesetzmäßiger Kunstübung, freilich nach Gesetzen, die dem Wesen des Gegenstandes entsprachen, nicht von außen aufgezwungen waren, nicht die innere Freiheit hemmten. Aber über dies Verhältnis des Gesetzes zur Freiheit machte er sich nicht Sorgen; er war darin selbst eine naive Natur. Für Schiller bildete das Gesetz, das er anerkannte, ursprünglich eine feindliche Macht, mit der die eigene Freiheit zu versöhnen das beständige Hauptproblem seines Lebens war; für Goethe war das Gesetz etwas Selbstverständliches; selbstverständlich war es ihm, daß der Mensch, wenn man ihm Freiheit lasse, sich wie jedes organische Gebilde nach seinem inneren Gesetz entwickle.

Schiller kannte im Grunde nur äußere Gesetze, die erst dadurch zu inneren wurden, daß der Mensch sie freiwillig in sich aufnahm. Goethe kannte nur innere Gesetze, denen zu folgen freilich eine Tat des Willens, aber zugleich ein Akt der Selbsterhaltung war. So war es für Goethe nicht ein Widerspruch, sich das natureinige Volk der Griechen als Ausüber einer streng gesetzmäßigen Kunst zu denken; denn diese Gesetze gehörten ihm zur Natur der Kunst.

Wenn so für Goethe manche Begriffe, die sich Schiller erst aus der Überwindung und Aufhebung von Antinomieen erkämpfte, ursprünglich gegebene waren, so verdankte er doch Schiller, wie schon hervorgehoben, erst die klare Erkenntnis derselben. Das Verhältnis des „Spieltriebes“ zum Gesamtleben des Menschen, die Berechtigung des sinnlichen wie des geistigen Elements innerhalb des künstlerischen Lebens, die Grenze zwischen künstlerisch berechtigter und niedriger Sinnlichkeit[1]), der Unterschied zwischen der angeschauten Idee eines Kunstwerks und der durch begriffliche Spe-

[1]) Er war Goethe peinlich, daß Schiller diese Grenze „haarscharf“ zwischen ihn und Wieland, dem er doch freundschaftlich verbunden war, fallen ließ.

kulation erzeugten, — alles dies fand Goethe in aufklärender, befestigender, ermutigender Weise bei Schiller auseinandergesetzt. Allerdings völlig befriedigend nur in jenem Werke, worin wir Schiller die selbständige souveräne Bedeutung des „Spieltriebes“ konsequent durchführen sahen, den Briefen über ästhetische Erziehung, während andere Aufsätze immerhin Manches für Goethe Unsympathische enthielten.

Goethes eigene Anschauungen finden wir am meisten systematisch zusammengefaßt, freilich nur andeutend, gleichsam in Überschriften in dem Schema „Über den sogenannten Dilettantismus.“[1]) Hier wird zweierlei festgestellt: einmal, daß die Kunst „nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse,“ — zum zweiten, daß trotzdem der Künstler geboren werde, „eine von der Natur privilegierte Person“ sei; demnach, daß es „Objektives und Subjektives“ in der Kunst gebe, „Schulgerechte Folge und Steigerung,“ und daneben die Tätigkeit des Einzelnen, die Selbstgewißheit des Künstlers und seine „ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert.“ Es ist sehr zu beklagen, daß dieses Schema nicht ausgeführt worden; Stoff zu einem ganzen Grundbuche der Kunstlehre ist in ihm enthalten. An dem Dilettanten tadelt Goethe selbstredend das Übergewicht des Subjektiven, die Abneigung, Gesetze anzuerkennen, sodann auch das Übergewicht unkünstlerischer Tendenzen z. B. patriotischer. „Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit. Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.“

Völlig klar und verständlich werden Goethe's Anschauungen erst im Zusammenhang mit seiner Theorie der bildenden Kunst,

[1]) Viele Stellen im Briefwechsel mit Schiller reden davon. Veröffentlicht wurde es in den „Nachgelassenen Werken.“ S. Hempel XXVIII, 163 ff. Das entsprechende Schema Schiller's bei Goedeke XV. Vergl. auch unter den Venetianischen Epigrammen N. 33, das von dem Pfuschen der Deutschen redet, welche die Kunst nicht lernen wollen.

die im zweiten Teil dieser Schrift zu behandeln ist. Dort wird auch sein Verhältnis zu Schiller's Grundsatz von der „Freiheit in der Erscheinung“ als Wesen des Ästhetischen zu erörtern, und die nähere Bestimmung über die Beziehung zwischen Natur und Kunst zu geben sein.

In der Theorie der Dichtkunst differierte Goethe von Schiller sogleich darin, daß es nicht seine Art war die Poesie als Kunst der Sprache zu betrachten, die Sprache war ihm nur Mittel; seine Unzufriedenheit mit dem poetischen Vermögen der deutschen Sprache mochte hierbei mitwirken. Den strengen Forderungen eines sorgfältigen Versbaus zu genügen, wie sie Voß und nach ihm Humboldt erhoben, lag ihm auch nicht am Herzen. Humboldt hat in einer sehr feinen Analyse (an Körner 21. Januar 97) diesen Mangel sprachlichen Glanzes in Goethe's Dichtung nachgewiesen und zum Verdienst gewendet. Goethe, sagt er, sei durchaus plastischer Dichter; er erschaffe künstlerische Bilder, aber er sei dadurch mehr Künstler als Dichter oder wenigstens mehr Dichter als Sänger. Dagegen stimmte Goethe mit Schiller's grundlegendem Schema von der naiven und sentimentalischen Dichtung überein. Mehr aber als Schiller wußte er im Einzelfall das Naive zu würdigen. Eine ganze Reihe von Dichtern, die im Lyrischen nichts anderes wollten als den Zustand, in dem sie lebten, mit Behaglichkeit und Freiheit ausdrücken, hat er günstig beurteilt und gern gefördert. So Hiller, Grübel; auch Hebel und Voß dürfen wir nennen,[1]) obgleich sie durchaus nicht überall Naivetät zeigen; denn was Goethe an ihnen anzog, war die unmittelbare Darstellung der heimatlichen badischen und holsteinischen Verhältnisse. Er scheut sich nicht von Grübel zu sagen, daß er dadurch einen Vorteil vor seines gleichen habe, daß er mit Bewußtsein ein Nürn-

[1]) Vgl. die Recensionen bei Hempel, Bd. XXIX. 400 ff, 415 ff, 418 ff. 432 ff. Gegen sentimentalisch gerichtete Dichter war Goethe dagegen intoleranter als Schiller; so gegen Hölderlin.

berger Philister sei. „Mit Bewußtsein“ das heißt hier natürlich nicht „vermöge der Reflexion,“ sondern es heißt: „Philister, ohne etwas andres sein zu wollen.“ Goethe rühmt an ihm: „Keine Spur von Schiefheit, falscher Anforderung, dunkler Selbstgenügsamkeit, sondern Alles klar, heiter und rein wie ein Glas Wasser.“ Das ist das Charakteristische der Naivetät. Und ähnlich bei Hebel: es ist ächt naiv, wenn Hebel die Natur nicht vergöttlicht, sondern „das Universum durchaus verbauert,“ wenn er selbst Sonne und Mond nicht anders leben läßt wie „gute, wohlmeinende, ehrliche Landleute.“ Voß Gedichte endlich veranlassen Goethe zu einer allgemeinen Darlegung seiner Denkweise. „Eine vorzüglich der Natur, und man kann sagen, der Wirklichkeit gewidmete Dichtungsweise nimmt schon da ihren Anfang, wo der übrigens unpoetische Mensch dem, was er besitzt, dem, was ihn unmittelbar umgiebt, einen besondern Wert aufzuprägen geneigt ist. Diese liebenswürdige Äußerung der Selbstigkeit .... ist schon eine Art von Poesie, welche der künstlerische Genius in sich nur weiter ausbildet und seinem Besitz nicht nur durch Vorliebe einen besondern, vielmehr durch sein Talent einen allgemeinen Wert, eine unverkennbare Würde verleiht ... Diese gleichsam zauberische Wirkung bringt eine tieffühlende, energische Natur durch treues Anschaun, liebevolles Beharren, durch Absonderung der Zustände, durch Behandlung eines jeden Zustandes in sich als eines Ganzen schaffend hervor ....“ — In diesen Sätzen wird der Zustand völligster nie gestörter Einheit des Menschen mit sich selbst und den umgebenden Verhältnissen geschildert; aus ihm muß eine naive Poesie hervorgehen. Ein solcher Zustand ist aber nur unter ruhig abgeschlossenen Verhältnissen denkbar, weshalb auch Goethe die ungünstige Wirkung des zerstreuenden großstädischen Lebens scharf hervorhob (Schweizerreise, Hempel XXVI, 29): „Die Poesie verlangt, ja gebietet Sammlung.“ Mit der größten Lebhaftigkeit, mit dem Pathos der Bewunderung hat er die naive Dichtung des Volkes gepriesen,

als „des Knaben Wunderhorn“ ihm zu Handen kam: „Das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben.“ [1])

Es wird wohl Niemand aber aus diesen Aussprüchen schließen wollen, daß Goethe's Schätzung nur nach dieser einen Seite sich richtete. Der Dichter, der in jenen Jahren die große Fluchrede Faust's dichtete, der in der „Euphrosyne“ die rührendsten Töne der Sehnsucht fand, wußte wahrlich auch den Zwiespalt in der Brust des Menschen poetisch zu erfassen. Und er schätzte auch die Gedankenlyrik Schiller's hoch, welche von dem Bewußtsein dieses Zwiespaltes ausging, freilich mit dem Streben ihn in sich zu versöhnen; [2]) er nahm die Balladen Schiller's, welche eine vorgefaßte Idee versinnlichen, ausdrücklich gegen Körner in Schutz. [3]) Er dankte es zugleich Schiller, daß er ihm selber durch seine Konstruktion der sentimentalischen Dichtung Mut gemacht, selbst wieder in jener eine Zeit lang fast ängstlich gemiedenen Richtung zu arbeiten. „Es ist Ihnen nicht unbekannt, daß ich aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht war. Nach Ihrer Lehre kann ich erst selbst mit mir einig werden, da ich das nicht mehr zu schelten brauchte, was ein unwiderstehlicher Trieb mich doch unter gewissen Bedingungen hervorzubringen nötigte.“

Und auch die Folgerung aus den toleranten Aussprüchen Goethe's gegenüber jenen harmlosen Dichtern, daß er principiell den hohen Flug der Poesie verbannen und sie in eine Art Meistergesang zwängen wollte, wäre unrichtig. Man erinnere sich nur der „Musen

---

[1]) Hempel XXIX, 397.

[2]) Vgl. z. B. An Schiller 6. Okt. 95.

[3]) Schiller an Körner 27. April 98. Dagegen erklärte Goethe die Allegorie kurzweg für eine subordinierte Gattung der Poesie. An Humboldt 27. Mai 96.

und Grazien in der Mark.“ Und auch in allen jenen günstigen Urteilen ist der Anerkennung der Gedichte, doch stets eine gewisse mitleidige nachsichtige Betrachtung der Dichter beigemischt. Goethe verlangt allerdings, daß Jeder das dichten solle, was ihm gemäß sei; aber er verlangt durchaus nicht, daß Jedem „das Empirische seines Zustandes“ gemäß sei; er wünscht freilich, daß wer ein Philister ist, es mit Bewußtsein sei, aber er wünscht durchaus nicht, daß Jeder ein Philister sei. Und er hat (in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau“) mit Entschiedenheit auf die Gefahr hingewiesen, die darin liegt „ein schönes mittleres Element zu bereiten“ und mehr „Mäßigkeit und Billigkeit als das Vortreffliche“ im Auge zu haben.[1]) Er selbst forderte, auch in engem Bezirk doch stets das Vortreffliche der Ausführung und es lag ihm ferne, eine Aufgabe, die klein schien, deshalb für unbedeutend zu erklären; denn die Strenge der Kunstform ist nicht von der Größe des Gegenstandes abhängig. Sehr entschieden äußert er sich in den Propyläen: „Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzuschlagen, der nach dem Besten was wir kennen eingeteilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte, wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.“ [2])

Diesen großen Maßstab legte er selbst vor Allem an das Epos, welches ihm nicht nur um der grenzenlosen Verehrung Homer's willen, sondern auch durch eigene Empfindung das befriedigendste

---

[1]) Hempel S. 113.

[2]) Der Sammler und die Seinigen 55.

poetische Kunstwerk war. Bei der Abgrenzung der Aufgaben und Mittel epischer und dramatischer Dichtung war sein Hauptinteresse auf die epische gerichtet. Sehr glücklich war der Gedanke das Wesen des Epos eben so aus seinen praktischen Bedingungen zu bestimmen wie wir es bei dem Drama gemäß den Erfordernissen der Bühne zu tun gewohnt sind. Der Rhapsode und sein Vortrag, dieses Bild ist für Goethe maßgebend, um das Epos ihm entsprechend zu konstruieren. Er erkennt die Absicht des Rhapsoden, vollkommen Vergangenes vorzutragen, — so vorzutragen, daß die Zuhörer gerne und lange zuhören, daher das Interesse möglichst gleichmäßig zu verteilen, weil er nach einem allzustarken Eindruck nicht Mittel hat, die nachfolgende ödere Partie fesselnd erscheinen zu lassen; er betont die Notwendigkeit sich ausschließlich an die Phantasie des Hörers zu wenden, die durch keine sinnliche Anschauung unterstützt wird, und die Erleichterung wie die Erschwerung, die sich daraus ergiebt. Das epische Gedicht hat demnach vorzüglich den nach Außen wirkenden Menschen darzustellen, überhaupt Ereignisse, Tätigkeit; eine solche Darstellung setzt freilich erfahrungsmäßige Kenntnis der äußeren Welt voraus, welche Goethe besonders der Odyssee nachrühmte und bei der sicilischen Küstenfahrt bestätigt fand. Dagegen . . . für die Darstellung des Seelischen fehlen dem Rhapsoden die Mittel, welche der einzelne Schauspieler, der nur eine einzige Rolle spielt, so überzeugend aufwenden kann. Er hat nicht die innere Verwicklung, nicht die seelischen Konflikte des Drama's darzustellen, und die einfachere Structur seiner Menschen läßt ihr Schicksal zumeist voraussehen. Da eine leidenschaftliche Spannung auf den Ausgang hin somit nicht vorwaltet, so sucht der Dichter das Interesse durch Verzögerung des Ausganges, ja selbst durch ein momentanes Ablenken der Handlung von ihrem Ziele wach zu erhalten; daraus ergeben sich die retardirenden und die rückwärtsschreitenden Motive. Auch zurückgreifende Motive, welche dasjenige hereinheben, was schon vor der

Epoche des Gedichts geschehen ist, köunen jenen Zweck erfüllen, und so ist die Exposition, welche im Wesentlichen ja Motive der letzten Art verarbeitet, für den Epiker eine dankbarere und leichtere Aufgabe als für den Dramatiker, dem es nur schwer gelingt, sie mit dem beständigen dramatischen Fortschritt zu vereinigen. Die Handlung muß durch den Verstand oder durch eine „zweckmäßige," d. h. durchaus begreifliche Leidenschaft geführt werden; nicht durch die blinde Natur des Menschen, nicht durch die geheimnisvolle Macht des Schicksals. Für die Darstellung der einzelnen Scenen liefert die bildende Kunst Beihülfe, indem sie das für den Eindruck Wesentliche von dem Nebensächlichen scheiden lehrt. Das Urteil des bildenden Künstlers ist daher für das Epos von hohem Wert: „Der Menschenmaler ist eigentlich der kompetenteste Richter der epischen Arbeit." [1]) Diese Sätze fand er vor Allem an den Homerischen Epen bestätigt, und zwar führte er mit Vorliebe die Odyssee, das Epos der alle Hindernisse und Gefahren überwindenden, zum glücklichen Ziele führenden menschlichen Klugheit zum Beweise und Belege an; die Ilias seltener, vermutlich weil sie in ihrem leidenschaftlichen Vorwärtsschreiten doch schon an das Drama erinnert.[2]) An diesen Maßstäben maß er dann die eigenen Werke und Pläne, fand Hermann und Dorothea noch nicht rein episch, weil es zu sehr das menschliche Innenleben darstelle, — verwarf nach langer Erwägung den Plan der „Jagd," weil zu wenig retardierend, und entschloß sich endlich nach langer Prüfung zur „Achilleis," in der er den Homer in Allem und Jedem, auch in dem was ihm nicht zusagte, nachahmen wollte. Es ist bekannt, wie wenig ihm das

---

[1]) An Meyer 5. Aug. 97; vgl. auch 28. April 97 und an Schiller 8. April 97.

[2]) Die Studien Goethe's über Epos und Drama fallen hauptsächlich in den April und in den Dezember des Jahres 1797. Außer den Briefen an Schiller ist besonder auch der am 23. Dezember übersandte Aufsatz „über epische und dramatische Dichtung" maßgebend.

gelang, wie der vollendete Gesang der Achilleis das volle Gepräge moderner Empfindungsfülle zeigt und den untrüglichsten Beweis liefert, daß die naive Wertschätzung des Realen, wie sie Homer zeigt, in der Gegenwart nicht mehr zu erneuern ist. [1]) Es ist sehr merkwürdig, daß wie die Achilleis im epischen, so kurz darauf der Anfang der Helena im dramatischen Gebiet die einzigen und zwar nicht zu Ende geführten Versuche Goethe's geblieben sind, mit denen er rein nach Maßgabe dieser eigenen Theorieen schaffen wollte, daß seine Poesie darauf für längere Zeit stagnirte. Schiller war die Klarheit, die er durch seine Theorie gewonnen, äußerst förderlich für sein Schaffen; Goethes ward dieselbe Klarheit ein Hemmnis der Produktion. Beide Freunde stimmten übrigens darin überein, daß die reine Darstellung des Wesens einer Kunstgattung nicht ausschließlich für alle Kunstwerke dieser Gattung typisch sein solle, daß in der Praxis eine Vermischung der Gattungen, eine Abweichung von dem Typus, um gewisse Wirkungen zu erzielen, erlaubt sei. Aber mit vollem Recht meinte Goethe, daß trotzdem das Bewußtsein der Grundregel von großer orientirender Bedeutung sei: „Ganz anders arbeitet man aus Grundsätzen als aus Instinkt, und eine Abweichung, von deren Notwendigkeit man überzeugt ist, kann nicht zum Fehler werden.“ [2])

Noch mehr als für das epische Gedicht mußte jene Freiheit für das Drama gelten, das von der empirischen Bühne der Gegenwart abhängig ist, nicht wie das Epos sich nach der längst nicht mehr greifbaren ideellen Gestalt des Rhapsoden richten darf. Die Unmöglichkeit, sich stets ausschließlich der reinsten dramatischen Form zu bedienen, hat Goethe wenige Jahre später ausdrücklich, in den Anmerkungen zum „Neffen des Rameau“ ausge-

[1]) Indeß war sich Goethe selbst darüber klar, daß der Stoff der Achilleis tragisch und sentimental sei; meinte dies aber durch eine streng realistische Behandlung kompensieren zu können.

[2]) An Schiller 30. Dezember 97.

sprochen. Hier lesen wir den entschiedenen Satz: „Wohl findet sich bei den Griechen sowie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Bedeutung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen; wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?" Aber wie wir schon gezeigt, hinderte dieses Urteil Goethe nicht, die strenge, theoretische Formulierung in sich bis zu voller Konsequenz auszubilden. Merkwürdig ist, daß seine Erwägungen sich fast immer nur auf die Tragödie beziehen; allein wir dürfen annehmen, daß er nach antikem Sprachgebrauch jedes ernste Drama unter diesem Namen begriff und dem Lustspiel nur das Gebiet des rein komischen, satirischen oder burlesken vorbehielt, die moderne Mittelgattung des „Schauspiels" überhaupt nicht als solche gelten ließ.

Der umfassendste Gesichtspunkt, unter dem Goethe das Drama betrachtete, war der, daß es eine Handlung als vollkommen gegenwärtig darstellen solle, und zwar so, daß der Eindruck des Gegenwärtigen nicht nur durch den Dichter, sondern auch durch den Schauspieler erreicht werde. Weit individuellere Existenzen lassen sich auf diese Weise darstellen als der epische Dichter sie der Phantasie der Hörer zumuten darf. Die psychologische Detaillierung in Goethe's Dramen wie „Tasso" oder der „Natürlichen Tochter" erscheint so in dem Vertrauen auf Schauspieler, die sich ganz in die Gestalten des Dichters hineinleben, gerechtfertigt. Andererseits sind nach Goethe's Meinung auch stärkere sinnliche Wirkungen zulässig, Darstellung erhöhten psychischen Leidens, weil das unmittel-

[1]) Hempel XXXI, 117.

bare Mitgefühl mit der leidenden Person, das der Schauspieler erregen muß, uns nicht zum Bewußtsein des Peinigenden kommen läßt.

Das ungestörte Fortschreiten der Handlung ist das Haupterfordernis des Drama's. Zwar bedient es sich zur Erhöhung der Spannung auch „retardierender“ Momente, „rückwärtsschreitende“ jedoch sind ausgeschlossen. Die Exposition ist am besten so zu gestalten, daß sie selbst schon als Teil der Entwickelung vorgeführt wird. Die Handlung hat leidenschaftliche Teilnahme (Furcht und Mitleid)[1]) hervorzurufen; daher darf sie nicht durch den Verstand (des Helden) geführt werden, sondern muß aus seiner blind ihn fortreißenden, „entschiedenen Natur“ entspringen. Diese ist zugleich das „Schicksal,“ und in diesem Sinne, nicht in dem eines Aberglaubens darf das Schicksal in der Tragödie herrschen.

An all diesen Untersuchungen nahm Schiller lebhaften Anteil; es entsprach ganz seiner Sinnesweise, wenn Goethe als letzten Zweck nannte, Dichtarten von allem zufälligen zu befreien. Er stimmte in der Hauptsache zu und rektifizierte an einzelnen Punken. Mit Recht warnt er davor, in der Tragödie über der fortreißenden leidenschaftlichen Wirkung nicht den Zustand poetischer (d. h. ästhetischer) Freiheit zu vergessen, der schließlich in der Seele des Zuschauers erzeugt werden soll, und andererseits in dem Epos, auch wenn es die Handlung als vollkommen vergangen darstellt, doch die unmittelbare sinnliche Wirkung nicht außer acht zu lassen, kurz über dem speciellen Charakter der einzelnen Dichtungsart nicht den Gattungscharakter der Poesie, die Vereinigung von Sinnlichkeit und Freiheit zu übersehen. Sehr richtig charakterisirt er das Epos durch

---

[1]) Nach Lessing's Übersetzung der aristotelischen Stelle, wogegen der „Schrecken“ von Goethe der bildenden Kunst überlassen wird. Einen leisen Tadel richtete er an Schiller, daß er den Wallenstein, mit „Schrecken“ schließen lasse. „Laokoon“ in Propyläen I, 16; an Schiller 18. März 99.

die Selbständigkeit seiner einzelnen Teile, während im Drama jeder Teil seine Beziehung und Abhängigkeit gegen das Ganze habe; aus diesem Grunde leugnet er für das Epos die Berechtigung einer Exposition als bloßer Vorbereitung auf den Hauptinhalt, und verlangt, daß auch die einleitenden Partien ein selbständiges Interesse bieten.

Es ist sehr interessant, mit den Ergebnissen, zu denen beide Freunde hier gelangten, jene anderen Sätze zu vergleichen, die Goethe wenige Jahre früher Wilhelm Meister und Serlo über Roman und Drama formuliren ließ, als ihm das Prosa-Epos noch wichtiger war als das versifizirte.[1]) Es sind schon die Keime der späteren Gedanken deutlich zu erkennen. Wenn im Roman Begebenheiten, im Drama Taten vorgestellt werden sollen, so ist der Unterschied einer ruhig dahinfließenden und einer durch persönliche Willensäußerung bedingten Handlung ersichtlich. „Gesinnungen" im Roman, „Charakter" im Drama bezeichnen gleichfalls einen allgemeinen Inhalt des ersteren, eine individuellere Färbung des letzteren.[2]) Über die Retardation, über die Einwirkung des Schicksals auf die dramatische Handlung lauten die Aussagen sehr ähnlich wie später. Aber die bestimmte und überzeugende Deutlichkeit ist noch nicht zu finden, die sich später aus dem Vergleich zwischen dem Rhapsoden und dem Schauspieler ergab.

Um aber endlich das beiden Dichtungsgattungen gemeinsame nach allen Distinktionen hervorzuheben: im Wilhelm Meister sagt Goethe einfach: „Im Roman wie im Drama sehen wir menschliche Natur und Handlung;" genauer bestimmend in dem späteren Aufsatze: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein." „Menschlich" das ist zunächst

---

[1]) Hempel XVII 294.

[2]) Diese Unterscheidung gab Körner zu feinen Bemerkungen Anlaß (An Schiller 15. Juni 95), wogegen Humboldt sie unklar fand. (An denselben 4. Dezember 95.)

das Wichtige; die Natur an sich, auch die Tierwelt kann nicht zum Gegenstand eines ernstlichen epischen oder dramatischen Kunstwerkes werden; das Tierepos, eine scheinbare Ausnahme, ist tatsächlich nur als satirisches, menschennachbildendes Werk für uns genießbar. „Bedeutend" sollen die Gegenstände ferner sein, ein für Goethe höchst charakteristisches Wort, das wir noch genauer bei seiner Betrachtung der bildenden Kunst werden bestimmen können. Jede künstlerische Erscheinung soll außer dem Bilde, das sie uns gewährt, noch etwas Weiteres in sich schließen, sie soll prägnant sein, nicht im Sinne der Allegorie, aber im Sinne des Typischen, worin sich jeder Einzelfall als Ausdruck des allgemeinen Gesetzes darstellt. „Pathetisch" endlich: der Gegenstand soll Leidenschaften, die Macht des Empfindens zeigen, soll Empfindung erwecken. Sehr fein äußert sich Goethe einmal gegen Schiller, wie der Dichter die Leidenschaften zu studieren habe, in ihrer „zarten chemischen Verwandtschaft, wodurch sie sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen." [2]) Er setzte dies der manierierten, leblosen Darstellung der Leidenschaften gegenüber, die ihm bei der Lektüre des Crebillon aufgefallen war, die er aber nur für „subalterne Kompositionen," Feeerien ꝛc. brauchbar fand.

In all diesen Punkten war Goethe mit Schiller vollkommen einig; er differierte indes von ihm, wenn es galt, die Grundsätze des Naiven oder Sentimentalischen, auf größere Dichtwerke anzuwenden. Und überraschend genug! während wir im einfachen lyrischen Gedicht Goethe das Naive mehr als Schiller schätzen sahen, so weicht er hier, besonders bei dem Drama von ihm, nach der Seite des Sentimentalischen ab. Seine Schätzung Shakespeare's ist vorsichtiger, sein Urteil über das französische Drama günstiger als von Seiten Schiller's. Nun entsteht freilich die Frage: Ist

---

[1]) An Meyer 6. Juni 97.

[2]) 23. Oktober 1799. Ein Vorausblick auf die „Wahlverwandtschaften."

das französische Drama „sentimentalisch“ zu nennen, da es doch die antike Dichtung nachahmen will, welche als Muster des Naiven gilt? Aber hierauf ist zu erwidern, daß schon die antike Tragödie durchaus nicht im Sinne wie Homer naiv genannt werden kann, und daß die französische Tragödie unzweifelhaft „sentimentalisch“ ist. Sie ist es schon durch das bewußte Verlangen, welches jeder Nachahmung zu Grunde liegt; sie ist es in der Ausführung durch die Rhetorik ihrer Sprache, durch die ganz und gar kunstmäßige Art ihrer Empfindung. So wird man in Goethe's Anerkennung derselben einen scharfen Gegensatz zu seiner sonstigen Urteilsweise nicht verkennen können. Man darf aber nicht übersehen, daß Goethe zu Ende des vorigen Jahrhunderts ein volkstümliches Theater überhaupt nicht kannte, mit Ausnahme des griechischen, in dem volkstümliches und kunstmäßiges eng verschmolzen waren, daß ihm die mittelalterliche Bühne, wie die der Reformationszeit fremd war, und daß er auch Shakespeare nur als geniales Individuum, nicht als abschließenden Vollender einer volkstümlichen Schauspieltradition kennen konnte. Erst die Untersuchungen der Romantiker brachten hier historische Erkenntnis zuwege. Staunenswert bleibt es, daß Goethe, nur unter Anregung eines jämmerlichen Puppenspiels die volkstümliche Form des Faust finden konnte. Aber selbst diese als würdige Kunstform zu schätzen lag ihm gänzlich fern; von dem „Barbarischen“ dieser Komposition, von dem „Tragelaphen“ redet er oft genug. Dagegen kam das Französische Drama seinem Bestreben, das Theater zu einer Kunststätte zu machen, in vielem entgegen; nicht als vorbildliches Ziel, wohl aber als Erziehungsmittel sollte es ihm dienen. So übersetzte er „Mahomet“ und „Tankred,“ und bewog trotz Schiller's anfänglicher Warnung in dem bekannten Gedicht, — auch ihn schließlich zu einem ähnlichen Versuch. Schon im Wilhelm Meister hatte er Racine rühmen lassen; in den Anmerkungen zu Rameau's Neffen, gab er besonders in der letzten kühn und regellos hingeworfenen

über Voltaire seiner Schätzung Ausdruck. Es erhellt aus ihr vor Allem eine Bewunderung des französischen Geistes, wie er sich in den Dichtungen Voltaire's vollendet ausgesprochen hat, — und auch hierin ergiebt sich eine Differenz von Schiller, dessen Abneigung gegen die Poesie des „Witzes" wir schon früher kennen lernten und der seinem Freunde Körner in der Geringschätzung des französischen Esprit zwar nicht überall, aber doch im Gebiete der Poesie sekundierte.[1]) Einen wirklichen Disput zwischen Goethe und Schiller rief Rousseau's Monodram „Pygmalion" hervor, das Iffland in Weimar tragierte; leider ist dieser Disput aber brieflich nur begonnen, mündlich ausgefochten worden. Schiller schrieb Goethe sehr unzufrieden über die Aussicht, „eine so frostige handlungsleere, unnatürliche Fratze aufgeführt zu sehen;[2]) Goethe resolviert nach einigen Zwischenreden: „Über Pygmalion wollen wir methodisch zu Werke gehen; denn wenn man bei der großen Einigkeit in Grundsätzen, einmal über Beurteilung einer Erscheinung in Opposition ist, so kommt man gewiß auf schöne Resultate, wenn man sich verständigt. Ich glaube, wir werden bald einig sein; denn man kann von diesem Monodram nur insofern sprechen, als man die Manier des französischen tragischen Theaters und die rhetorische Behandlung eines tragischen, oder hier eines sentimentalen Stoffs, als zulässig voraussetzt; verwirft man diese völlig, so ist Pygmalion mit verworfen; läßt man sie aber, mit ihrem Wert oder Unwerte gelten, so kann auch hier Lob oder Tadel eintreten. Man kann jeden Manieristen loben und das Verdienst, das er hat, auseinandersetzen; nur muß ich ihn nicht mit Natur und Styl vergleichen." Diese Sätze kennzeichnen die bedingte Schätzung und überhaupt das tolerante Urteil Goethe's vorzüglich; sein aufgeschlossener Geist

---

[1]) Vgl. Schiller an Körner 17. März 1802. Körner's Aufsatz „über Geist und Esprit wurde erst später gedruckt.

[2]) 24. April 98.

umfaßte eben von Grübel's Nürnberger Philistergedichten bis zu Rousseau's sententiöser Sentimentalität und bis zu Friedrich Schlegel's toller Fragmentenproduktion ein weit ausgedehnteres Gebiet als Schiller's energisch zusammengeschlossener, scharf nach einem Ziel gerichteter Sinn. Für Schiller war Streben gleichbedeutend mit Kampf; Goethe sah im Kampf ein Hindernis des Strebens. —

Wenn so manche Differenzen des Urteils vorhanden waren, so fanden sich gegenüber Shakespeare, wo „Natur und Styl" vereinigt waren, beide Freunde doch in ihrem Urteil zusammen. Wie Schiller die Freiheit dieses größten Dramatikers in ihrem innern Einklang mit den wahren Regeln der Tragödie erkannte, wissen wir schon. Ebenso wenig hat auch Goethe jemals aus den strengen Kunstformen, die er suchte und aufbaute, einen Gegensatz gegen Shakespeare's dramatische Kunst entwickeln wollen. Die überströmende Begeisterung, mit der er als Jüngling am Shakespeare's-Tage gesprochen, ist freilich eingedämmt und gebändigt; aber ihre Kraft lebt ungebrochen in den tief verständnisvollen Worten Wilhelm Meisters, der vor den aufgeschlagenen ungeheueren Büchern des Schicksals zu stehen glaubt, und noch während Goethe das griechischste seiner Werke, die Charakteristik des deutschen Griechen Winckelmann verfaßt, spricht er es mit ungetrübter Klarheit aus, daß Shakespeare vor dem höchsten ästhetischen Richterstuhl untadlig bestehe.

Was er vom Drama verlangte, was er in ihm schätzte, vermochte er selbst nicht zu seiner Zufriedenheit zu gestalten; er sei nicht zum tragischen Dichter geboren, gestand er selbst. Um so mehr aber verfolgte er mit innerstem Anteil die unter seinen Augen sich entwickelnde, vollendende tragische Dichtung Schiller's. Die entscheidende Bedeutung, die Schiller's unermüdliche Arbeit am Wallenstein für die gesamte deutsche Kunst in sich schließe, hat er oftmals hervorgehoben. Und wie Schiller in „Hermann

und Dorothea“ den Gipfel der epischen, ja der rein in sich selbst ruhenden Kunst überhaupt erblickte, so sah Goethe in dem vollendeten „Wallenstein“ das Drama, welches das Streben einer ganzen nationalen Kulturgeschichte endlich in würdiger, abschließender und vorbildlicher Art verwirklichte.

Fünfter Abschnitt.

Fortbildung von Schiller's Theorie durch Wilhelm Humboldt.

Humboldt ist der einzige von Schiller's Freunden, der sich nicht nur anteilnehmend, fragend, urteilend, anspornend zu seinen Untersuchungen verhalten hat, sondern der sie als Schiller selbst von ihnen zurücktrat, fortbildend weitergeführt hat. Humboldt rang in sich mit einem Problem, das er auf verschiedene Weise, besonders auch im Gedankenaustausch mit Körner zu lösen suchte, bis Schiller ihm den fördernden Weg zur Lösung zeigte. Dies Problem war die Versöhnung des griechischen und des deutschen Geistes. Niemand unter unsern klassischen Dichtern hat das Wort „Griechen" mit solcher Ehrfurcht ausgesprochen wie Humboldt, selbst Goethe nicht; nur Winckelmann läßt sich ihm hierin vergleichen. Beschäftigt mit dem Plane, eine umfassende „Charakteristik des griechischen Geistes," oder wenigstens des griechischen Dichtergeistes zu verfassen, schreibt er doch, daß er sich nur ungern zur Ausführung entschließen werde. „Die Griechen sind mir zu heilig, um sie anders als mit einer gewissen Würde zu nennen. Man muß es erst verdienen von ihnen reden zu dürfen . . . . Wer von den Griechen spricht, versündigt sich leicht an der Vorwelt, oder der Nachwelt, und wem die Menschheit heilig ist, soll keines von beiden tun." [1]) Es ist

[1]) An Körner 1. August 95.

ewig schade, daß jener Plan nicht ausgeführt worden; wir hätten in jenem Werk für die Geschichte der Litteratur ein Seitenstück zu Winckelmann's Kunstgeschichte erhalten; es wäre für alle Zeit in ihm verkündet worden, zwar nicht wie die Griechen beschaffen waren, wohl aber wie das geistige Ideal beschaffen war, an welchem die größten Genien unseres Volkes sich zu ihrer Vollendung emporbildeten. Aber trotz dieser ehrfurchtvollen Begeisterung lag das Streben Humboldt's doch nicht in der unbedingten Nachahmung der Griechen. Der Bedingungen der Gegenwart, vor Allem der nationalen Bedingungen war er sich vollkommen bewußt. Es ist von symbolischer Bedeutsamkeit, daß Winckelmann in Rom päpstlicher Beamter, Humboldt Vertreter der preußischen Regierung war. Und wie in Rom, so auch in Paris oder Madrid, überall ist Humboldt von deutschem Bewußtsein durchdrungen, das Gefühl der specifischen Verschiedenheit von den auswärtigen Nationen verläßt ihn nie. Insbesondere ist es die deutsche Sprache, die von Goethe und Schiller so geringgeschätzte, deren Besitz ihn mit beständiger Freude erfüllt. Und dem deutschen Nationalcharakter schreibt er vor allen andern die Fähigkeit zu, „die Brücke zwischen der antiken und modernen Welt“ zu schlagen, die Verbindung der Eigentümlichkeiten der Alten und Neueren in Eine einzige Form hervorzubringen und so sich selbst zu einer „wahrhaft idealischen Veredlung zu steigern.“ [1]) So zugleich im vollen Wortsinne „Grieche“ und Deutscher ist Humboldt der vollendete und mustergiltige Vertreter jener glänzendsten Epoche deutschen Geisteslebens.

Es leuchtet ein, daß die Betonung beider Elemente, des antiken und des nationalen, sich zuerst als innerer Widerstreit fühlbar machen mußte. Und wenn Schiller's ästhetische Schriften zu einer Versöhnung führten, so zeigten sie doch nur den Weg, noch nicht das Ziel. Dieses Ziel fand Humboldt in Goethe's Herrmann

---

[1]) An Wolf 20. Aug. 97.

und Dorothea; hier war ihm Griechentum und Deutschtum eins geworden, hier hatte sich Homer zum deutschen Volkssänger umgewandelt. In der Anwendung Schiller'scher ästhetischer Maßstäbe auf Goethe's Epos ergaben sich alsdann Humboldt Erkenntnisse, welche Schiller's System weiter ausbauten.

Verfolgen wir nun zunächst das allmähliche Hineinwachsen Humboldts in Schiller's und Goethe's Gedankenwelt. Aus den unfruchtbaren Versuchen, in Gemeinschaft mit Körner ein „objectives Prinzip der Schönheit“ zu finden, rissen ihn ebenso wie Körner Schiller's schnell nach einander hervortretende Arbeiten. Mit einem Schlage enden jene Bemühungen. Die Zusammenkunft, die Schiller im Herbst 1794 mit Humboldt und Körner in Weißenfels hatte, mag beide zu entschiedenen Anhängern von Schiller's Lehre gewonnen haben.

Eingehende Äußerungen Humboldt's über die Ästhetischen Briefe fehlen uns jedoch; erst die Abhandlungen über das Naive und die Sentimentalischen Dichter haben ihn in seiner Korrespondenz mit Schiller eifrig beschäftigt. Deutlich ist hier zu erkennen, wie er „die Griechen“ höher als Schiller schätzt, wie er geneigt ist, ihrer Poesie absolute Maßstäbe zu entnehmen. Indem Humboldt nach Schiller's Wunsch dessen dichterische Eigentümlichkeit und Fähigkeit ermißt, vergleicht er ihn mit den Griechen und erkennt die große Verschiedenheit zwar nicht als einen Nachteil für Schiller, aber doch als etwas besonders zu Erklärendes, gleichsam zu Rechtfertigendes.[1]) Schiller ließ sich demgegenüber zu der schon oben erwähnten allzukühnen Lobpreisung einer modernen Dichtung hinreißen, die bloß das Ideal, nicht wie die Alten die Wirklichkeit darzustellen habe. Humboldt antwortet darauf mit einer sehr feinen Charakteristik der griechischen Poesie, der er in allen ihren Phasen eine verhältnismäßig große Empfänglichkeit im Vergleich zur

---

[1]) An Schiller 15. Oktober 95.

Selbsttätigkeit zuschreibt. Aus diesem Grundzuge erklärt er die Klarheit, welche alles Finstere und Verworrene entferne, die Ruhe, die sich gegenüber den Schlägen des Schicksals als Festigkeit, im täglichen Laufe als milde Heiterkeit äußere, den würdigen Anstand, der äußerlich alles bezeichne. Er leitet aber auch daraus den Mangel an individuellem Gedankengehalt ab, der auf einen mehr durch äußere Einwirkung, als durch innere Tätigkeit ausgearbeiteten Geist zurückweise, und findet daher die Haupttendenz der ächt griechischen Stimmung episch, nicht dramatisch.[1] Mit diesen Sätzen traf Humboldt in sehr merkwürdiger Weise mit Schiller's großen Abhandlungen zusammen, die ihm bisher nur angekündigt waren. So war naturgemäß seine Befriedigung groß, als er die Aufsätze endlich erhalten hatte. Daß die Poesie bestimmt sei, der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, war auch ihm der Grundgedanke, aus dem sich die Konstruktion der beiden möglichen Gattungen der Poesie entwickelte. Wenn er das gemeinsame Poetische in beiden mehr betont wissen wollte als es durch Schiller geschehen war, wenn er die Grenze nicht so scharf ziehen wollte als dieser, so lag darin keine grundsätzliche Verschiedenheit, und Schiller hatte ganz Recht zu erwidern, daß er, der zum ersten Mal diese Definition gemacht, selbstredend die Aufgabe gehabt habe, die Unterschiede scharf hervorzuheben, aber durchaus nicht verkenne, daß jede der beiden Gattungen desto mehr gewinne, jemehr sie sich der andern nähere.[2] Leider fehlt der Antwortbrief Humboldt's in der uns erhaltenen Reihe,[3] und wir können nur aus Schiller's Erwiderung entnehmen, daß Humboldt vom Naiven und Sentimentalischen auf den Unterschied des Realismus und Idealismus übergegangen war und sodann zu Schiller's großer

---

[1]) An Schiller 27. Nov. 95.

[2]) Humboldt an Schiller 18. Dez. 95; Schiller an H. 25. Dez.

[3]) Zwischen dem 12. Januar und 1. Februar 96.

Befriedigung auch im Gebiet des Idealismus die Notwendigkeit des Charakteristischen betont hatte, in der Art, daß durch die individuelle Verschiedenheit der idealen Einheit, durch die Bestimmtheit — der idealen Unendlichkeit kein Eintrag geschehe. Die individualisierende Darstellung fand er dann mit Freude und Anerkennung im „Reineke Fuchs," dessen Wert als epische Dichtung er ebenso wie Schiller hoch anschlug.[1] Aber welch' höheren, Weiten und Tiefen erschließenden Eindruck empfing er darauf von Hermann und Dorothea, das er entstehen und zur Vollendung reifen sah. Freilich erlebte er zugleich die Anfänge des „Wallenstein" und beteiligte sich eifrig an den Diskussionen beider Dichter über Epopöe und Drama,[2] — aber der Eindruck der Gegenwart, der zauberhaft raschen Vollendung des epischen Gedichts überwog Schiller's gewaltig ringende Zukunftsarbeit, und als Humboldt nun Deutschland verließ, da begleitete ihn der übergewaltige Klang des Goethe-schen Werkes; unter den massenhaft neuen Eindrücken von Paris blieb er ihm gegenwärtig, und so gelangte die liebevollste Würdigung des ächt deutschen Gedichts von französischem Boden her in die Heimat.

Es ist bekannt, daß das ästhetisch-kritische Werk Humboldt's nicht die Einwirkung geübt hat, die ihm zukam, und daß neben der Unempfänglichkeit, teilweise auch schon der abweichenden Richtung des Lesepublikums die Formgebung des Verfassers auch eine Mitschuld hatte. Über Humboldt's Stil haben seine Freunde, wie auch seine Kritiker so viel geschrieben, daß eine Wiederholung überflüssig scheint; die allzugroße Vorsicht, daher die ungemeine Gewissenhaftigkeit der Distinktionen ermüdet den unbefangenen Leser. Ähnlich wie bei Schiller führt aber auch die größte Sorgfalt doch nicht zu einer lückenlosen dialektischen Beweisführung, und er-

[1]) An Schiller 2. Febr. 96.

[2]) An Körner 7. März 97.

scheint daher ziellos. Nach alledem wird eine Rekapitulation des Gedankenganges in seinen Hauptzügen nicht unerwünscht sein.

Die Einleitung dürfte erst geschrieben sein, nachdem Humboldt das Manuskript den Weimarer Freunden zur Begutachtung vorgelegt und Schiller's besorgliche Bemerkungen darüber erhalten hatte; denn sie reproduziert wesentliche Gedanken aus dessen kritischem Briefe.[1]) Sie verwahrt sich dagegen, als wollte die Theorie der Kunst dem Künstler direkte Vorschriften geben, der in dem Kunstwerk seine Individualität auszuprägen habe. Zwischen dem allgemeinen Gesetz und der Ausübung sei eine Kluft, die sich der Künstler selbst durch empirisch praktische Regeln auszufüllen habe. Für den Theoretiker sei das Werk des genialen Künstlers nicht Gegenstand der Kritik, sondern vielmehr Stoff, aus dem er seine Gesetze schöpfe, wie der Naturforscher aus der Betrachtung der Natur. Die Theorie der Kunst habe ihren Wert für den, der das Kunstwerk genießen wolle, aber nicht bloß zu flüchtigem Amusement, sondern um dadurch sich selbst, seinen Charakter zu bilden. Diese Charakterbildung geschehe auf dem Wege der Bildung des Geschmacks, und so will diese Kunsttheorie schließlich ebenso wie die Schillers der „ästhetischen Erziehung" dienen.

Wenn der Forscher nun „Hermann und Dorothea" zum Anlaß nimmt, um daran seine Grundsätze zu entwickeln, so ergiebt sich hieraus wie aus dem oben gesagten, daß er in dieser Dichtung ein derartig geniales, gleichsam nach Art der Natur in sich selbst berechtigtes Werk erblickt. Er rechtfertigt dies in dem ersten Abschnitt der Schrift damit, daß in diesem Gedicht Individuelles und Ideales unbedingt und untrennbar verbunden seien, daß dadurch die dargestellte einfache Handlung zum treuen und vollständigen Bilde der Menschheit werde. Schon Haym hat darauf hingewiesen, daß das Werk dadurch nicht einer der beiden poetischen Hauptgattungen

---

[1]) 27. Juni 1798. So schon Tomascheck S. 397. Vgl. Goethe an Humboldt 16. Juli; Goethe an Schiller 30. Juni; an Körner 25. Mai.

Schiller's zugewiesen, sondern daß die Einheit des Naiven und Sentimentalischen darin vollendet gesehen und damit Goethe als der Dichter Κατ' ἐξοχήν proklamiert wurde. — Indem Humboldt nun zunächst zur Entwickelung seiner allgemeinen Kunsttheorie sich wendet, giebt er merkwürdigerweise in Einem kurzen Abschnitt zwei verschiedenartige Bestimmungen der „Kunst". „Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, ist die allgemeinste Aufgabe der Kunst" heißt es am Eingang dieses Abschnitts — und am Schluß: „Die Kunst ist die Fähigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen." Wie verhalten sich diese beiden Aussprüche zu einander? Wie verhalten sie sich zu Schiller's Ansicht? — Es leuchtet ein, daß in beiden über das Wesen der Kunst eigentlich nichts ausgesagt ist; denn auch der zweite, der es scheinbar tut, redet doch nur von einer Vorbedingung. Nach dem giltigen Sprachgebrauch ist „Kunst" eine Tätigkeit, nicht die Befähigung zu einer Tätigkeit. Berücksichtigen wir dies, so besagen jene beiden Aussprüche: „Die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen, wird, ausgeübt die Aufgabe erfüllen, das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln." Diese Verwandlung geschieht also durch eine gesetzmäßige Produktion der Einbildungskraft oder Phantasie; die Phantasie ist daher auch in den weiteren Entwickelungen Humboldts das wesentliche Agens. Sie erzeugt den Gegenstand von neuem,[1]) der uns schön erscheint, möge er nun nur als in der Natur existierend ästhetisch betrachtet oder möge er künstlerisch nachgebildet werden. „Die Natur ist überhaupt nie schön als insofern die Phantasie sie sich vorstellt." Dieser entscheidende Satz stimmt mit der Lehre von dem subjektiven Charakter des Schönen, die wir bei Kant und Schiller fanden, überein

---

[1]) Vgl. Goethe, Einleitung zu den Propyläen XVIII. „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt."

und ist die entschiedene Absage an das ehemalige Bemühen um ein objektives Schönheitsprinzip. Aber zwischen der Art dieses „Vorstellens“ bei Humboldt und bei Schiller scheint zunächst eine klaffende Differenz zu bestehen. Schiller sieht die subjektive [Betrachtung darin, daß wir die Natur unter dem Gesichtspunkt der Freiheit betrachten, ihr Freiheit leihen, Freiheit in ihrer Erscheinung wahrnehmen; Humboldt dagegen will schon die Einbildungskraft gesetzmäßig das Bild produzieren lassen. Er will ferner durch sie ein Bild gewinnen, welches jeden einzelnen Teil untrennbar und unveränderlich von den anderen abhängig erscheinen läßt, in welchem keine Erscheinung nur durch sich selbst zu existieren scheint, sondern der Eindruck der einzelnen sinnenfälligen Realität durchaus von dem eines allgemeinen Causalzusammenhanges aufgehoben wird. Er gelangt auf diesem Wege dazu, schließlich die Kunst im weitesten Sinne der Wissenschaft gleichzusetzen, welche die Ereignisse in ein allumspannendes Gewebe des Causalzusammenhanges einfügt, etwa in der Art, wie er lange Jahre später selbst die Aufgabe der Geschichtswissenschaft bestimmte. Hier ist der Gegensatz zu Schiller höchst frappant. Wir sahen im ersten Abschnitt, daß auch Schillers Kunstansicht zu der wissenschaftlichen Betrachtung in Beziehung gesetzt werden konnte, aber zu der empirischen, rein das Objekt beobachtenden, nicht zu der konstruierenden, systematisierenden wie Humboldt will. Aber dieser Gegensatz wird sich leicht erklären, wenn wir das praktische Interesse beider ins Auge fassen und dadurch von neuem die Erfahrung machen, daß eine rein theoretische Kunstkonstruktion imaginär ist. Schiller ging aus von dem künstlerischen Bilde des schönen Menschen. Dieser ist eine Einzelerscheinung; Würde und Wert einer solchen Erscheinung liegt gerade darin, daß sie unabhängig von äußeren Bedingungen, nur bedingt durch ihr inneres Gesetz erscheint; es gilt dies ebenso für die griechische Marmorstatue idealen Stils wie für Idealgestalten der Dichtung, etwa Natalie im Wilhelm Meister. Daß aber ein inneres Gesetz für ihre Bildung obwaltet,

ist nicht nur mit jener Freiheit vereinbar, sondern nach Schiller sogar das Wesen derselben. Ganz anders wie Schiller ging Humboldt bei seinen Untersuchungen nicht von einer Einzelerscheinung, sondern von dem Gesamtbilde einer vollendeten epischen Handlung aus; hier ist natürlich der Causalzusammenhang der Teile, die dadurch bedingte Einheit von wesentlichem Interesse. Aber diese Herrschaft des Causalgesetzes innerhalb der Struktur des komplizierten Stoffes ist tatsächlich nichts anderes als innere Gesetzmäßigkeit und daher nichts anderes als was Schiller gegenüber der Einzelerscheinung als deren „Freiheit“ bezeichnet.

Wenn Humboldt ferner das Kunstwerk gegenüber dem nachgeahmten Naturprodukt als eine neue Gestalt bezeichnet, eine Gestalt, an der jedes Zufällige ausgetilgt sei, so begegnet er sich auch darin dem Sinne nach mit Schiller, obgleich er im Ausdruck differiert; nur die Benennung war eine andere; denn Schiller bezeichnete den Zustand, dem alles Zufällige mangelte, als innere Freiheit, Humboldt als Gesetzmäßigkeit. Ebensowenig wie Schiller war Humboldt aber glücklich, wenn er das Verhältnis dieses Zustandes, dieser Gestalt zu dem aus der Natur geschöpften Sinneseindruck bestimmen wollte; hier machte sich auch bei ihm der Mangel tieferer Naturerkenntnis fühlbar. Goethe scheut sich nicht zu sagen, daß der Künstler von dem Natureindruck Züge wegzulassen oder ihm solche hinzuzufügen habe, um ein künstlerisches Bild zu erzeugen; Humboldt ist diese Annahme zu roh; er redet statt dessen „von der Farbe, von dem Glanze“, die der Künstler seinem Werk überhaupt leihe, und von der Unmöglichkeit, diese Umbildung zu beschreiben, ohne auf ungehörige mechanische Ausdrücke zu verfallen.

Bleibt also hier manches dunkel, so ist Humboldt dagegen von klarer Entschiedenheit im Abweisen einer angeblichen Erhöhung der Natur durch den Künstler. Die künstlerische Umbildung besteht nicht in einer Verbesserung, sondern in einer Anpassung des Eindrucks an ein anderes menschliches Organ; das Wirkliche, das die

Sinne empfinden, wird in ein Bild verwandelt, das zur Phantasie spricht; es ist eine gesetzmäßige Tätigkeit der Phantasie, durch welches sie jenes sich selbst akkomodiert, es zur Idealität macht. Nicht weniger entschieden spricht sich Humboldt dagegen aus, etwa nur die „schöne“ Natur nachahmen zu wollen; denn er ist fest davon überzeugt, daß es gar keine „schöne“ Natur giebt, sondern daß sie erst durch die Stimmung des Betrachtenden dazu gemacht werde.

Das Bild, das die künstlerische Phantasie erzeugt, hat die Eigenschaft zugleich bestimmt und unendlich zu erscheinen; während in der Wirklichkeit das Bestimmte zugleich das Beschränkte ist, gilt diese Nötigung für das Kunstwerk nicht. Nicht ganz glücklich verwendet Humboldt hier den Ausdruck „Idee“, wenn er fordert, daß diese sich durch ein Individuum in der Idealerscheinung ausdrücken solle. Goethe's Begriff des „Typus“ wird hier durch den Zusammenhang gefordert; aber Humboldt gelangt nicht dazu ihn auszudrücken. Doch zieht er auch ohne diesen Hilfsbegriff die Folgerung, daß jedes wahre Kunstwerk Totalität besitzt, indem es in seinem Rahmen ein Weltbild giebt.[1]) Und noch in einem anderen Sinne behauptet er die Totalität, in der Wirkung der Kunst auf alle Seiten unseres Gemüts. Anfänglich scheint dieser Gedanke ihm selbst nicht vollständig deutlich; denn er redet von der successiven Erregung einzelner Affekte, die doch etwa ein einzelnes lyrisches Gedicht nicht bis zur Vollständigkeit einzeln erschöpfen kann; aber im Fortgange klärt sich seine Vorstellung, und verdeutlicht sich selbst dazu, daß auch hier die Erregung einer einheitlichen Stimmung, welche alle einzelnen in sich einschließt und ermöglicht, gefordert wird. Der Künstler sammle nur unser eignes Wesen in Einen Punkt, und bestimme es. „Unser ganzes Wesen ist dann in uns zugleich und in allen seinen Punkten rege, und ist schöpferisch; was es in dieser Stimmung hervorbringt, muß ihm selbst entsprechen, und wieder Einheit und

---

[1]) Hier ist an Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ zu erinnern.

Totalität besitzen." Ähnliches hat Schiller im Sinn, wenn er Goethe über den Wilhelm Meister schreibt: „Es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann." Die Hervorbringung dieser einheitlichen Stimmung ist nun nach Humboldt der eigentliche Zweck des Dichters, für den die Darstellung eines bestimmten Inhalts nur Mittel ist. Er findet sich auch in dieser Grundanschauung durchaus mit Schiller zusammen. Aber fest überzeugt ist er zugleich, daß eben jene Stimmung nur durch bestimmte, gesetzmäßig auszudrückende Mittel zu erzeugen ist, und daß es daher eine Ästhetik giebt, nach deren Grundsätzen jedes Werk zu beurteilen ist und ein absolutes, nicht bloß ein relatives Resultat erreicht werden kann. Es ist nach seinem ganzen Entwickelungsgange natürlich, daß er den absoluten Wert vor allem den griechischen Werken beilegt; der Belvederische Apoll, eine Stelle des Homer, das sind die Muster, auf die er sich gerne beruft. Zusammenfassend schildert er die Tätigkeit des Künstlers und die Stimmung, die sie erschafft, mit folgenden Worten: „Den wirklichen Gegenstand nur gleichsam zum Spiel in ein Objekt der Phantasie zu verwandeln fängt er an, und hört damit auf, das größeste und schwerste Geschäft, was dem Menschen als seine letzte Bestimmung aufgegeben ist, sich und die Außenwelt aufs innigste miteinander zu verknüpfen, diese erst als einen fremden Gegenstand in sich aufzunehmen, dann aber als einen frei und selbst organisierten wieder zurückzugeben, auf seine Weise und mit den ihm angewiesenen Organen auszuführen." „Die Vollendung und Harmonie, die wir vor uns erblicken, gehen in uns selbst über, und offenbaren sich durch Ruhe und Rührung, welche beide man vielleicht als die allgemeinste Wirkung jedes großen Kunstwerks ansehen darf: durch Ruhe, weil in diesem Zustande nichts Störendes, nichts Mißklingendes stattfinden kann; durch Rührung, weil es immer das Herz mit Wehmut ergreift, so oft wir in eine gewisse Tiefe der Menschheit blicken. Beide zusammen be-

weisen, daß wir die Menschheit und das Schicksal, diese beiden ungeheuren Gegenstände, die auf einmal alles umfassen, was ein menschliches Herz zu rühren vermag, nie lebendiger durchschauen und energischer verknüpfen als in diesen Momenten. In eine solche wunderbare und unbegreifliche Stimmung aber kann der Geist nicht anders versetzt, in eine solche Tiefe nicht anders versenkt werden, als wenn man ihn, von aller Wirklichkeit hinweg, in eine Welt von Idealen hinüberzaubert, in der er die Natur nur an ihren Elementen und ihren Kräften wiedererkennt, sonst aber überall eine ihr fremde Vollendung und Schrankenlosigkeit antrifft." [1])

Nachdem Humboldt so in den ersten zwölf Abschnitten seines Werkes die allgemeinen Gesichtspunkte festgestellt, wendet er sich nun speziell zu Goethe's Epos, um an ihm die Giltigkeit jener Maßstäbe zu erweisen. Er rühmt an ihm besonders, daß die Wirkung auf das Gemüt durchaus nicht vermöge direkter Einwirkung, sondern ausschließlich durch die Darstellung des Objekts erreicht werde und findet dadurch die speziell für das Epos erforderliche Objektivität bekundet. Er findet dies aber noch in einer besonderen Art und in einem besonderen Maße, indem der Stil des Gedichts ihn an die Formen der bildenden Kunst erinnert. Er kam durch dies Urteil den Intentionen Goethe's besonders entgegen und berührte sich sehr eng mit dem Urteil Heinrich Meyer's. Er fand die plastische Gestaltung in dem Gedicht so überwiegend, daß er sich nicht mehr Zuhörer des Dichters zu sein schien, daß er „die reinen Formen sinnlicher Gegenstände" zu sehen glaubte. Und die Anerkennung des Gedichts, die er gerade hieran knüpfte, gewährt einen weiteren Ausblick in das Ganze seiner Kunstanschauung. In der Annäherung des Gedichts an das plastische Kunstwerk sah er die Vorherrschaft des allgemein künstlerischen Charakters. Wie Schiller in dem Epos

---

[1]) Ges. Werke 4, 37. 38.

die künstlerisch reinste Form der Dichtung, so erblickte Humboldt in dem plastischen Kunstwerk die reinste Form künstlerischen Schaffens überhaupt und in der Annäherung an sie eine Bürgschaft für den rein ästhetischen Charakter des Gedichts. Denn es war ihm klar, daß in der Dichtung am meisten von allen Künsten die Gefahr vorliege, nicht eigentlich ästhetische, sondern andersartige belehrende oder rührende Wirkungen hervorzubringen, daß dagegen die bildende Kunst, welche nur sinnlich wahrnehmbare Formen erschafft, am ausschließlichsten sich der ästhetischen Mittel bediene.

Wenn sich „Hermann und Dorothea“ nun in der Tat dem letzteren annähert, so gewinnt das Gedicht umsomehr, als ihm ja auch die Darstellung eines Gebiets möglich ist, das der bildenden Kunst ganz versagt bleibt, der Bewegung. Indem Humboldt sich in der Würdigung dessen mit Lessing eines Sinnes zeigt, gewinnt er die Erkenntnis der spezifischen Vorteile der Poesie vor der bildenden Kunst. — Die vollendete, auf die Phantasie wirkende Darstellung objektiven Lebens schließt sich endlich ab durch die strenge Gesetzmäßigkeit, mit der der Dichter sich einzig und allein an den objektiven Stoff hält, und jede Einmischung oder Abschweifung abweist.

Das bezeichnendste für die ganze Anschauung Humboldt's ist nun aber, daß er trotz so klar nachgewiesener Grundsätze und Gesetze „Hermann und Dorothea“ doch ein naives Gedicht nennt. Auch Schiller freilich nannte es so; aber er war weit entfernt davon, eine solche Fülle von komplizierten Gesetzen darin entdecken zu wollen; Humboldt aber zeigt sich hierin als Gesinnungsgenosse Goethe's, für den Gesetz und Natur schließlich eins waren, gesetzmäßige und natürliche Bildung gleichbedeutend. Wie Goethe von seiner Urpflanze behauptete, sie sei keine Idee, sondern eine Erfahrung, so würde auch Humboldt ohne Bedenken bekannt haben, der gesetzmäßige Urtypus des epischen Gedichts sei keine Idee, sondern Erfahrung; in Hermann und Dorothea sei er gegeben. Indem Humboldt

darauf Goethe's Gedicht dem Homer gleich setzt, beurteilt er diesen ähnlich wie Schiller, und setzt ebenso seiner Objektivität Ariost als Repräsentanten einer subjektiven epischen Dichtweise entgegen. Wenn er aber auch hierbei der Terminologie Schiller's in Betreff „naiver“ und „sentimentalischer“ Dichtung sich anschließt, so begründet er den Unterschied beider doch neben Schiller auf durchaus selbständige Weise. Schiller hatte diesen Unterschied hauptsächlich aus verschiedenartiger Gemütsverfassung der Dichter abgeleitet, Humboldt leitet ihn aus dem Begriffe der Dichtkunst ab. Er geht davon aus, daß die Poesie „Kunst durch Sprache“ sei, und entwickelt mit freilich allerlei erschwerendem Beiwerk[1]), daß dies auf eine doppelte Weise verstanden werden könne, entweder so daß die Sprache dem Dichter nur als Mittel diene, um unserer Phantasie künstlerische Bilder vorzuführen, oder daß ihm die ästhetische Behandlung der Sprache Selbstzweck sei, daß er entweder „die individuelle Natur der Sprache für die Kunst“ nutzbar zu machen, oder umgekehrt der Sprache die Eigentümlichkeit der Kunst zu Gute kommen lassen wolle. Er weist die erstere, dem allgemeinen Kunstbegriff näher stehende Art natürlich Goethe zu, bei dem er schon früher den Mangel einer vollendeten Sprachbehandlung bedauert hatte. Er weist die letztere Art nicht ausdrücklich, aber unmißverständlich Schiller zu, dessen Poesie ihm, vor Erscheinen des Wallenstein, hauptsächlich durch die philosophisch-ethischen Gedichte repräsentiert wurde. Er scheut sich auch bei aller Bewunderung nicht, vor dem Abweg sehr deutlich zu warnen, der die Poesie, die auf plastische Phantasiebilder verzichte, in das Didaktische abführe, wo sie abwechselnd durch malerische Bilder[2]) und durch glänzende und rührende Sentenzen zu gefallen suche und vom Werke des Genies zur Sache des Talents herabsinke.

---

[1]) Vgl. Abschnitte XIX, XX, XXI, XXV.

[2]) „Bild“ hier nicht im Sinne epischer Darstellung, sondern der bloßen Metapher.

Wenn nun der Gegensatz zwischen Goethe und Schiller in einem wichtigen Punkt durch diese Unterscheidung richtig getroffen wird, so bleibt doch die Frage, ob der Gegensatz des „Naiven“ und „Sentimentalischen“ hiermit zusammenfällt; welche Beziehung besteht zwischen der Poesie als Sprachbehandlung und der sentimentalischen Dichtung? Sehr hübsch geht dies aus der Besprechung Ariost's hervor. Gerade bei dem epischen Dichter wird es sehr deutlich, wie er den Effekt, den das Gedicht erzielen will, entweder durch Wirkung auf die Phantasie oder durch bloße sprachgewandte Erzählung erzielen kann, wie er entweder durch die künstlerische Vorführung plastischer Bilder oder durch Abwechslung, immer neuen Reiz der Behandlung zu fesseln vermag. Hätte Humboldt Byron's „Don Juan“ gekannt, so hätte sich noch viel schlagender aus diesem nachweisen lassen, wie der modernen, „sentimentalischen“ Unbefriedigtheit die Abneigung dagegen eigentümlich ist, auf die Darstellung eines bestimmten begrenzten Objekts sich einzuschränken, wie die durch keinen Stoff gebundene freie Äußerung der Dichterkraft, die als solche eben nichts anderes ist, wie Sprachbehandlung, den Mangel des Respekts vor dem Realen, der den naiven Dichter ganz beherrscht, aufs deutlichste bekundet. Virtuos und blendend, hinreißend und verführend zieht diese Dichtung den Hörer in ihre Bahnen, ohne ihn in ein bestimmtes und klares Verhältnis zur Außenwelt zu setzen, was Humboldt mit Recht für eine Aufgabe der Kunst erklärte; sie ist rein subjektiv und darum in Schiller's Sinne „sentimentalisch“.

Es bedarf aber kaum des Hinweises, daß das Extrem des „sentimentalischen“ mit diesen Ausführungen bezeichnet ist und daß Schiller nur in wenigen seiner Werke wie etwa den Künstlern in diesem Sinne sentimentalisch heißen darf; daß ferner andererseits eine Poesie als bloße ästhetische Sprachbehandlung sehr wohl in ganz anderem Sinne als dem Ariost's und Byron's denkbar ist, in dem Sinne rein selbständiger Pflege des Rhythmus und Reims,

der metrischen Kunstformen. Wir haben in jener Humboldt'schen Unterscheidung einer Poesie als Kunst durch Sprache oder Kunst der Sprache in der Tat ein neues grundlegendes wertvolles Schema der Dichtkunst, das sich mit dem Schiller'schen wohl streckenweise berührt, aber mit ihm durchaus nicht zusammenfällt.

Nächst diesen Ergebnissen für die Kunsttheorie und Poetik mußte die eingehende Beschäftigung mit Goethe's Gedicht Humboldt natürlich speziell über das Epos neue Aufklärungen geben. Er betrachtet zunächst die Stimmung, welche das epische Gedicht hervorbringen will, und findet, daß es der Zustand „ruhiger und lebendiger Beschauung“[1]) ist, zu welchem der Dichter uns führen will. Er trifft darin, und besonders in dem Ausschluß jeder bestimmten Empfindung, mit dem zusammen, was Schiller für die Wirkung jedes künstlerisch gelungenen Gedichts erklärt hatte, was er aber am leichtesten und sichersten durch das epische Gedicht für erreichbar hielt. Mit großer Sorgfalt, ja Umständlichkeit weist er dann aus der Zergliederung jenes Seelenzustandes und aus der Aufzählung der vorhandenen Mittel der dichterischen Phantasie die speziell für das Epos („die Epopöe“) giltigen Gesetze nach: das Gesetz der höchsten Sinnlichkeit, um dem Hörer die lebendige Beschauung zu ermöglichen, das Gesetz durchgängiger Stetigkeit, um das Gemüt zur Ruhe zu stimmen, das Gesetz der Einheit; aber nicht derjenigen, die auf einen einzelnen Punkt ausmündet, sondern derer, welche den Stoff als ein Ganzes umfaßt, das Gesetz des Gleichgewichts, das Gesetz der Totalität, welche beide zusammen die völlige „Parteilosigkeit und Allgemeinheit“ der erregten Stimmung verbürgen —, endlich das Gesetz der pragmatischen Wahrheit, d. h. derjenigen Wahrheit, welche sich genau an den gesetzmäßigen natürlichen Lauf der Dinge anschließt.[2])

---

[1]) Abschnitt 55.
[2]) Abschnitt 82—87.

Von dem Epos scheidet Humboldt sehr glücklich die Idylle ab, die nicht einen allgemeinen, sondern einen beschränkten, absichtlich in ein bestimmtes Gebiet sich einschließenden Zustand der Seele hervorbringen will; er scheidet ferner die lyrisch-epischen Gedichte aus, die belehren, rühren oder ergötzen, aber nicht „den Zustand hoher und reiner sinnlicher Betrachtung" hervorbringen. In dem Epos selbst unterscheidet er das heroische, welches der Phantasie die lebhafteste Mitwirkung der äußern Sinne gewährt und das „bürgerliche", welches die Phantasie mit Geist und Gefühl in nähere Verbindung setze; eine Unterscheidung, welche dem Zeitgeschmack entgegenkam und sogar bedenklich an Gottsched erinnert.[1])

Von großer Bedeutung ist, was Humboldt über den Unterschied von Epos und Tragödie vorbringt. Während Goethe wie Schiller den Unterschied aus den technischen Bedingungen erklärten oder anders ausgedrückt aus dem Wunsche der Hörer auf verschiedene Weise poetisch unterhalten zu werden, statuiert Humboldt einen Unterschied des Zweckes, der zu erzielenden Stimmung. Hiermit trat er in direkten Gegensatz zu Schiller, für den es nur eine ästhetische Stimmung überhaupt gab; aber auch zu den einleitenden Abschnitten seines eigenen Buches befand er sich in einem gewissen Widerspruch. Man darf sagen, daß er hier mehr die Wirkung einzelner hervorragender Momente der Tragödie, in der Einleitung aber übereinstimmend mit Schiller mehr die Wirkung des Ganzen im Auge gehabt hat, das schließlich doch den Hörer versöhnt und zu ruhigem Ernst gestimmt entlassen will.

Indem Humboldt (in den Abschnitten 63—66) die Tragödie nach ihrer Absicht, eine einzelne Stimmung zu erregen, betrachtet, spricht er ihr eine enge Beziehung zur lyrischen Poesie zu, ja er nennt sie sogar die höchste Gattung der lyrischen Poesie, eine Bezeichnung, die unzweifelhaft richtig ist, sofern man nur das Aus-

---

[1]) Abschnitt 67—77.

drucksmittel der Tragödie betrachtet, falsch aber, indem die sinnlich anschauliche Wirkung ganz außer acht gelassen ist.[1]) Es ist indes sehr interessant zu beobachten, wie Humboldt von seiner Zweckbetrachtung aus dazu gelangt, dieselben praktischen Regeln für die Tragödie zu geben, wie Goethe und Schiller von ihrer Erwägung der empirischen Bedingungen aus. „Es geht in der Tragödie alles auf einen einzigen entscheidenden Punkt, gleichsam auf eine Spitze hin: der Gang ist nicht bloß ununterbrochen, sondern rasch, die Entscheidung ist plötzlich und abgebrochen, da hingegen in der Epopöe alles gleichsam in sich zurückkehrt, immer einen geschlossenen Kreis durchläuft." „Die Epopöe führt uns in die Welt hinaus, in eine freie heitre und sonnichte Natur; die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück." —— „Wenn nun die Einbildungskraft diese beiden Zustände in dichterische Stimmungen umwandeln will, so hat sie dem ersteren ihre Sinnlichkeit, dem letzteren ihre Idealität zu leihen." [2])

Mit der Tragödie sich noch näher zu beschäftigen, gaben dann Humboldt Schiller's schnell sich folgende Bühnenwerke den schönsten Anlaß. Leider ist uns seine Korrespondenz mit Schiller aus jenen Jahren nur zum geringen Teil erhalten, und nur über die „Braut von Messina" liegt uns ein eingehendes Urteil Humboldt's vor.[3]) Es ist natürlich, daß er, der das lyrische Element der Tragödie so

---

[1]) Diesen Mangel fühlte Humboldt selbst und fügte, zum Teil wohl auch durch Schiller's schon zitierten Brief veranlaßt, eine Anmerkung (S. 173, 174) hinzu, worin er in gewisser Hinsicht das Epos und die Tragödie zusammenordnete und sie als plastische Dichtungen der lyrischen gegenüberstellte. Nicht unglücklich hatte er früher gegen Körner geäußert, die Tragödie sei sowohl lyrisch als episch; der höchste tragische Effekt wäre der, wenn die ursprüngliche Stimmung rein lyrisch, die Ausführung aber recht episch (d. h. in Handlung sich vollziehend) wäre. (An Körner 7. März 1797.)

[2]) Abschnitt 64. 65.

[3]) An Schiller 22. Oktober 1801.

sehr betonte, von diesem Trauerspiel besonders befriedigt sein mußte. Die Wiedereinführung des Chores fand seinen vollen Beifall, wenn er auch die Art, wie Schiller ihn als Gefolge der beiden Fürsten in die Handlung verwebt hat, nicht billigte. Aber in gewisser Hinsicht trat er zugleich warnend Schiller gegenüber, und es ist für die geistige Bewegung der Zeit sehr bezeichnend, worin er es tat. Auch an Humboldt waren die fünf Jahre von 1798—1803, die leidenschaftliche Jugendperiode der Romantik, nicht spurlos vorübergegangen. Er, der vor einem Lustrum noch die rein klassische, „naive" Poesie gefeiert, tritt jetzt in gewissem Sinne für die sentimentalische, die er auch die romantische nennt, ein, und zwar so, daß er von Schiller dem Griechen an Schiller den Modernen appelliert. Er beklagt einigermaßen, daß Schiller in der einfachen, nur in großen Zügen gehaltenen Charakteristik der wenigen Personen sich an den Stil der antiken Tragödie gehalten, und meint: „Es versetzt das Gemüt in eine andere Stimmung, wenn eine reichere Welt sich bewegt, und wenn nicht bloß die großen Partieen der Menschheit, wenn auch feine Charakternüancen erscheinen." Er findet zugleich, daß Schiller auch in diesem Stück über die selbstgezogenen engen Schranken doch hinausschweife und gelangt hierbei zu sehr interessanten Sätzen: „Es ist noch ein anderer Unterschied zwischen der alten und der neuen Tragödie als der der bloßen Kunstform, und es giebt hier eine Verbindung, die ich in hohem Grade für möglich halte. In jeder Scene Ihres neuen Stückes ist das schon sichtbar. Überall geht Reflexion und Empfindung in Tiefen ein, welche die Alten in ihrem heiteren Sonnenlichte zu verschmähen scheinen, die sie, aber unparteiisch gestanden, auf diese Weise nicht kannten . . . Wir brauchen, um auf unsere Weise gerührt zu werden, einen durch Verstand und Gefühl mannigfaltiger ausgearbeiteten Stoff . . . Sollte daher nicht auch . . . das Romantische einer Ausführung in echt antiker Kunstform fähig sein? und sollte darin nicht für uns das Höchste bestehen?"

Das Romantische, wie es hier verstanden wird, als Inbegriff eines reichen, wechselvollen individuellen Lebens, kann auch der überzeugteste Verehrer klassischer Dichtung ohne Einwand gern hinnehmen. An der antiken Kunstform hielt Humboldt auch in diesen Sätzen unverrückt fest, und daß er deren Auflösung durch die romantische Dichtung lebhaft mißbilligte und beklagte, darüber hat er es noch später an Zeugnissen nicht fehlen lassen.

Zweiter Teil.

Der Gedankenkreis der Propyläen.



Erster Abschnitt.

Goethe's Theorie der bildenden Kunst.

Es war Goethe's Aufgabe, das Verhältnis von Kunst und Natur zu bestimmen. Sein lebenlang Künstler und Naturforscher zugleich, vermochte er die entscheidenden Verbindungs- und Unterscheidungspunkte konkret zu erfassen, während Kant, Schiller, Humboldt nur eine Empfindung des Notwendigen, Erstrebenswerten hatten, aber sie nicht zu klar bewußtem Erkennen umwandeln konnten. Italien hatte Goethe diese Klarheit gegeben. Was er früher, während der stillen Arbeitsjahre in Weimar nur geahnt, von verschiedenen Seiten her zusammenhangslos angestrebt hatte, das wurde in Italien, besonders während des „Zweiten Römischen Aufenthalts", dessen Bedeutung Humboldt so vorzüglich gewürdigt hat,[1]) Einheit und sicherer Besitz. Das Suchen nach der Urpflanze und das anatomische Studium des menschlichen Körpers dienen ebenso diesem Endresultat, wie die Erlernung der Perspektive und die eifrigen Modellierversuche.

Goethe war andererseits vor allen Genossen befugt, den eigentümlichen Wert der Antike für die Kunst[2]) festzustellen. Seit Winckelmann ist er am tiefsten mit der Antike vertraut gewesen. Was Winckelmann verkündet hatte, war Gemeingut, gangbare Münze geworden; aber die meisten nahmen diese Münze auf Treu und Glauben hin, nur wenige verstanden Bild und Umschrift richtig zu

---

[1]) Ges. Werke II, 215.

[2]) Ich verweise in dieser Beziehung auf das vierte Kapitel des ersten Teils.

sehen und zu deuten; niemand so wie Goethe. Auch hier war es neben innerem Verwandtschaftsgefühl ein lebenslängliches eindringendes Forschen, welches ihn mit dem Vorstellungskreise des Altertums und mit den geübten typischen Darstellungsmitteln bekannt werden ließ.

Wenn nun in diesen beiden Richtungen Goethe's Kunstbetrachtung sich besonders bewegte, so kam sie besonders der bildenden Kunst zu gute. Es kann nicht verwundern, daß er über die Poesie weit weniger reflektiert hat; denn wo er selbsttätig schuf, war ihm ein gewisses Maß von Unmittelbarkeit und Freiheit Bedürfnis. Auch die lehrende und aufklärende Wirksamkeit überließ er in dieser Hinsicht gerne Schiller, während er für die bildende Kunst die Vertretung und Ausbreitung seiner Grundsätze als persönliche Pflicht empfand. Mit welchen äußeren Mitteln, und welcher freundschaftlichen Unterstützung er diese Pflicht zu erfüllen suchte, haben wir in unserer Einleitung schon gezeigt. Wir müssen hier wiederholen, daß eine scharfe Sonderung dessen, was Goethe und was sein Freund Heinrich Meyer in dieser Hinsicht gewollt und geleistet, nicht möglich ist, und daß wenigstens in manchen Punkten eine völlige Gemeinschaft der Ideen herrscht, welche keinen Rückschluß auf die Provenienz gestattet. Es wird aber der tatsächlichen Arbeitsteilung, die unter den Freunden giltig war, entsprechen, wenn wir die allgemeineren Betrachtungen unter Goethe's Namen, die spezielleren, in das Technische eindringenden Vorschriften unter dem Meyer's behandeln.

Kaum aus Italien zurückgekehrt, hatte Goethe in kurzer aber scharfer Weise die Grundzüge seiner Betrachtung in dem Fragment „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ niedergelegt, welches in Wieland's „Merkur“ erschien.[1]) Die erstgenannte Stufe weist er „fähigen, aber beschränkten“ Naturen zu, welche auch mit beschränkten, einfachen Gegenständen sich begnügen. Er findet es

---

[1]) Hempel XXIV, 525—529.

dann natürlich, daß dem individuell ausgebildeten Menschen die bloße Nachahmung nicht genügt, daß er sich eine eigene Art der Darstellung, eine persönliche Formensprache schafft, je nachdem wie er die Welt sieht und ergreifen kann. Aber er sagt auch, daß eine solche „Manier" ihr Bedenkliches habe, daß nur ein beständiges, sie begleitendes Naturstudium sie davor bewahren kann, leer und unbedeutend zu werden. Als die gegenüber jenen beiden höhere, zur Vollendung führende Stufe bezeichnet er dann den Styl; er ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Die Kunst gelangt auf dieser Stufe dahin, „daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten genau übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß." In diesem letzten Satze kündigt sich die erste Wirkung der eben damals Goethe sich erschließenden Erkenntnis an, daß alle Formen der organischen Natur eine zusammenhängende „Reihe" bilden und daß gewisse Typen ihr zu Grunde liegen, welche den Charakter der Einzelerscheinungen durch ihre Abwandlungen hervorbringen. Die Zurückführung des zufälligen Naturbildes auf seine wesentlichen konstituierenden Elemente wird hier schon geahnt und vorbereitet.

Die in diesem „Fragment" skizzierte Einteilung der Kunstarten hat auch fernerhin ihre Geltung für Goethe behauptet, nur mit dem Unterschied, daß bei der immer zunehmenden Strenge und Unerbittlichkeit seines Urteils er sowohl die einfache Naturnachahmung als die Manier immer weniger gelten ließ, immer entschiedener verwarf und endlich in den Propyläen die stylisierende Kunst ausschließlich als solche anerkennt. Wenn nun auch ein derartig rigoroses Urteil gegenüber der Vielgestaltigkeit des tatsächlichen künstlerischen Strebens auf die Dauer nicht aufrecht zu erhalten ist und auch von Goethe später wieder gemildert wurde, so hatte es doch als

klärendes und normgebendes Prinzip seinen großen Wert und war durch die vermittelnde Tendenz, durch welche es Naturwahrheit mit Kunstvollendung zu vereinigen strebte, vor einseitig schädlicher Wirkung geschützt. Es ist ein vielverbreiteter, nicht genug zu bekämpfender Irrtum, als habe Goethe das Naturstudium unterschätzt und den Künstler davon abzuhalten gesucht. Goethe hat im Gegenteil die eindringendste Naturkenntnis von dem Künstler gefordert, aber freilich nur als eine Vorbedingung; es war ihm Grundsatz, daß die Naturerscheinung, so wie sie von uns wahrgenommen wird, niemals, möge sie nun für schön oder für häßlich gelten, durch „einfache Nachahmung" zum Kunstwerk werden könne. Wenn indes manche Äußerungen Goethe's immerhin jenen Irrtum erklärlich machen, so ist doch kaum erklärlich ein zweiter, nicht weniger verbreiteter, — daß nämlich der böse Genius, der Goethe zu jener Naturverachtung verleitet habe, — Heinrich Meyer gewesen sei. Tatsächlich hat Meyer, wie von einem ausübenden Künstler nicht anders zu erwarten ist, noch entschiedener als Goethe die Notwendigkeit des Naturstudiums betont, und viel eher läßt sich behaupten, daß er von Goethe die Grundsätze des Styls überkommen hat als daß er Goethe beeinflußt habe.

Die gemeinsamen Anschauungen suchte Goethe, nach der Klärung, die er seit 1791 durch Kant's Kritik der Urteilskraft gewonnen, prinzipiell und fest abgeschlossen zuerst in der „Einleitung in die Propyläen" darzulegen. Auch hier geht er davon aus: „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle." [1] Aber so wenig sieht er hierin das gesamte Wesen der Kunst, daß er vielmehr meint, mit dieser Forderung sie zu einer Art Selbst-

[1]) Propyläen I, 1. X ff. Die drei Stufen der Kunst finden sich schon bei R. Meng's (Riflessioni sopra i tel gran pittori) angedeutet, doch mit entschiedener Geringschätzung des Naturstudiums.

überwindung zu zwingen; denn „Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hilfsmittel zu überschreiten nicht vermag. Alles was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur etwas geistig [1])-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint." In diesem Satze finden wir wiederum zuerst die manierierte, darauf die stylisierende Kunst gezeichnet und erhalten für die letztere eine Reihe wertvoller Bestimmungen. Der Künstler soll mit der Natur wetteifern, er soll nicht sie nachahmen, sondern gleich ihr etwas Organisches selbsttätig hervorbringen. Dazu ist erforderlich, daß er die Natur nicht nur auf dem Wege äußerer Beobachtung studiert, sondern daß er ihre Bildungsgesetze kennen lernt, um die möglichen und notwendigen Formen der Dinge erzeugen zu können. Wenn der Künstler zugleich etwas „Geistiges", aus der Tiefe seines Gemütes geschöpftes in dem Werke zu Tage fördern soll, so ist das nicht in Gegensatz zu der Naturdarstellung zu setzen, sondern gerade jene Erkenntnis der tiefen verborgenen Gesetzmäßigkeit ist das Geistige, und kraft dieser Erkenntnis wird das Werk „natürlich zugleich und übernatürlich"; natürlich ist der

[1]) „Geistisch" in den Propyläen; wir folgen um des heutigen Sprachgebrauchs willen der Schreibweise in den „Werken".

empirische Einzelfall, den es zeigt, übernatürlich das ewige Gesetz, welches sich in ihm ausspricht. Wir dürfen uns hier auch an Schiller's Gedanken erinnern, daß die Kunst die Natur als „frei" darstelle, denn eben jene Abhängigkeit der Naturerscheinungen von ausschließlich inneren Gesetzen ist ihre Freiheit. Aber freilich war für Schiller jene Auffassung nur eine Idee, für Goethe Ergebnis einer Erfahrung. — Zur Verdeutlichung wendet sich Goethe nun sogleich zu dem hervorragendsten Beispiel, zur Darstellung des Menschen; den er den eigentlichen Gegenstand der bildenden Kunst nennt, wie er für Schiller das eigentliche Objekt der ästhetischen Betrachtung war. Er fordert von dem Künstler die eingehende, nicht nur formale, sondern anatomische Kenntnis des Körperbaus, um die wirkenden Kräfte, welche das äußere Bild in Ruhe und Bewegung hervorbringen, beurteilen und nachbilden zu können. Er begnügt sich aber damit nicht, sondern erwartet von dem Künstler, sofern er fähig ist sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen, — auch die Kenntnis der vergleichenden Anatomie, mit der er sich selbst damals so eifrig beschäftigte. „Die vergleichende Anatomie", sagt Goethe, „hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet, sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken." Dieses ideale Bild ist nichts anderes als der „Typus", den Goethe durch seine anatomischen Studien als Ergebnis gewann, das allen Formen der Säugetiere[1]) gemeinsam zu Grunde liegende einfachste Ur=

[1]) Goethe hat im naturwissenschaftlichen Interesse diese Betrachtung noch weiter ausgedehnt; wir dürfen uns aber auf die im Zusammenhang des Propyläenaufsatzes hierauf beschränken; vgl. „Erster Entwurf einer Einleitung in die vergleichende Anatomie, Cap. I—III. Hempel XXXIII, 189. Auf dem ästhetisch=reflektierenden Wege war bereits Kant zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen, indem er (S. 17) von der „ästhetischen Normalidee" handelte,

bild.[1]) Wenn Goethe nun fortfährt: „Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit, bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden —" so ist klar, daß er den Vorteil des vergleichend anatomischen Studiums darin sieht, dem Künstler durch Vergleichung mit dem Typus den schärferen, zielsicheren Blick für die abweichenden konstituierenden Eigentümlichkeiten der Einzelerscheinung zu geben. Beides, das Typische wie das Singuläre soll in dem Kunstwerk sich zusammenfinden, und damit ist das idealistische wie das realistische Element, das jedes Kunstwerk enthalten soll, gegeben.[2]) In der vielseitigen Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen" bringt Goethe eine sehr anschauliche Darstellung dieses künstlerischen Verfahrens.[3]) Dort schildert er den ursprünglichen Nachahmungstrieb des Menschen, der zuerst einen Gegenstand, ein Geschöpf, das ihm lieb geworden, nachbilden will. Und er zeigt dann, wie gerade dem lebendigen Talent diese beschränkte Tätigkeit nicht genügen kann, wie es sich nach mehr Individuen, Varietäten umsehen wird, um die Aufgabe völlig zu beherrschen und wie dann aus allen Beobachtungen vor seinem geistigen Auge sich der Begriff des Geschöpfs bildet, den es nun plastisch darzustellen und in der Ausführung doch charakteristisch zu gestalten weiß. Je mehr Kenntnis er sich von der ganzen Gattung, die ihn interessiert, verschafft hat, umsomehr wird er auch das Individuum charakteristisch darzustellen wissen.

„die das Richtmaß der Beurteilung (des Menschen) als eines zu einer besondern Tierspezies gehörigen Dinges vorstellt."

[1]) „Urbild" nicht etwa als das zeitlich älteste Bild zu verstehen.

[2]) Wenn Goethe (an Schiller 18. März 1801) die Forderung ausspricht, das Prosaisch-Reelle sei zum Poetisch-Symbolischen zu erheben, so ist unter dem Symbolischen auch nur das Typische zu verstehen; vgl. dazu den nächstfolgenden Brief.

[3]) Propyläen II, 2, 81 ff.

Sehr eindringlich schildert ein anderer Abschnitt derselben Schrift wie die Neigung zum Individuellen einerseits und andererseits die vernunftmäßige Erkenntnis in dem Menschen einen Widerspruch erregt, durch den er sich bald zur Beschränktheit der Neigung zurückgetrieben, bald zur Höhe der Erkenntnis emporgehoben fühlt. „Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn nicht die Schönheit einträte und das Rätsel glücklich löste. Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher.“ [1])

Gegen die Forderung bloßer Naturnachahmung bestimmte Goethe dann seinen Standpunkt noch schärfer in den Anmerkungen zu Diderot's „Versuch über die Malerei“. Diderot war längst hingeschieden und seine kleine Schrift wenig mehr beachtet; aber Goethe ergriff sie als einen willkommenen Anlaß, um der ihm niemals genehmen rein didaktischen Auseinandersetzung seiner Meinung aus dem Wege zu gehen und in Form von Behauptung und Gegenbehauptung der Sache einen lebhafteren Charakter zu geben. „Möge denn also,“ schreibt er, „dieses Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bei allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen.“ [2]) Was Goethe an Diderot hauptsächlich bekämpft, drückt er selbst mit den Worten aus: „Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen

---

[1]) Ebenda 85.

[2]) Propyläen I, 2, 5. Interessant ist schon der Tadel, den Goethe gegen Diderot's Ausspruch — Die Natur macht nichts Inkorrektes — richtet. Man könnte in Goethe's Sinne eher sagen, alles Lebendige sei inkorrekt; denn gerade durch seine Abweichung von dem Korrekten, dem Typus, wird es ein Einzelwesen.

getrennt darzustellen."[1]) Es erscheint zunächst als ein Widerspruch gegen das, was wir oben von Goethe selber hörten, wenn er sagt, der Künstler habe nicht wie der Naturforscher in die Tiefe, „die Labyrinthe" der Natur einzudringen, sondern er sei nur „zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen"; aber dieser Widerspruch schwindet, wenn wir weiter lesen: „Die Kunst fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt." Zu richtigem Verständnis dieses Satzes läßt sich noch ein späterer heranziehen: „Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, inneren Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere wie die innere, im ruhigsten Dasein, sowie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen."

Alles Bisherige hat sich ausschließlich auf die Darstellung der Gestalt, wir können sagen, der Einzelgestalt bezogen; weder das psychologische Moment noch die Komposition eines größeren Ganzen sind dabei berücksichtigt worden. Indes ging Goethe schon im ersten Heft der Propyläen auch auf diese weitere Aufgabe ein; es geschah dies in dem Aufsatz „über Laokoon". An dieser damals vor allen ähnlichen Werken bevorzugten Marmorgruppe legt er die hauptsächlichsten Eigenschaften des vollkommenen Kunstwerkes dar, die jede für sich eine besondere Betrachtung erfordern.[2]) Lebendige hochorganisierte Naturen zeigt uns ein solches Kunstwerk und zwar als Charaktere, als durch abweichende Eigenschaften bedingte Einzelwesen. Es zeigt aber andererseits das Walten gewisser Gesetze, die ausschließlich der Kunst eigen sind. Als den allgemeinsten maßgebenden Begriff nennt Goethe hier das „Ideal", dessen Erschaffung er in folgender Weise schildert: „Den Gegenstand in seinem

---

[1]) Vgl. Goethe an Meyer 20. Mai 96: „Die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunst macht alle Menschen irre."

[2]) Propyläen I, 12 ff.

ganzen Umfange übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben." Hier sind zwei ganz verschiedene Forderungen vereinigt, die erste eine der Komposition, die zweite der Ausführung. Die letztere bestimmt Goethe noch näher durch die Begriffe der Anmut und Schönheit; der ersteren ist der Hauptinhalt des Aufsatzes gewidmet. „Den höchsten darzustellenden Moment finden", ist eine Forderung, die Goethe immer — noch in den Gesprächen mit Eckermann — als eine der wesentlichsten erscheint; „prägnant" oder „bedeutend" pflegt er diesen Moment zu nennen. In dem Laokoon-Aufsatze verdeutlicht er diese Forderung an dem mustergiltigen Beispiel. Der Gegenstand, daß ein Vater mit zwei Söhnen von zwei Schlangen getötet wird, bietet „nur einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt."[1]) Dieser Moment läßt eben sowohl den Beginn der Handlung erkennen als ihr Ende schon voraussehen; wir sehen die eine Person noch fast im Zustand der Freiheit, die zweite in der äußersten Gefahr, die dritte schon im Rachen des Verderbens. Ein derartiger „prägnanter" Moment kann nun naturgemäß meist nur ein ganz flüchtiger sein, und Goethe scheut sich daher nicht, ganz im Gegensatz zu Lessing, es auszusprechen: „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt

[1]) Ebenda 15. Auch für die Malerei gilt dieselbe Forderung. Goethe und Meyer kommen in diesem Sinn häufig auf ein Fresko von A. Caracci zu sprechen, auf dem Circe dem Odysseus den Bezauberungstrank reicht und zugleich Hermes, hinter Odysseus versteckt, das bewahrende Heilkraut in die Schale wirft, während bei Homer diese beiden Handlungen zeitlich getrennt sind.

sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer neu lebendig sein."[1]) Er spricht zwar hiermit nicht eine allgemein giltige Regel aus; denn die Bedingung, daß das Werk „sich vor dem Auge bewegen soll", trifft ja durchaus nicht für alle Aufgaben zu; aber doch eine sehr weitgehende und kühne Weisung. Noch allgemeiner ist die wenige Seiten später folgende Fassung: „Der höchste pathetische Ausdruck, den die bildende Kunst darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern."[2]) Ein Beispiel wird angeführt, wonach eine heftig wirkende Bewegung durch einen plötzlichen Reiz in eine andere Bewegung übergeführt wird. Hier ist schon eine prinzipielle Hochschätzung solcher Motive wahrzunehmen, und sie erklärt sich daraus, daß ein derartiges Motiv prägnanter, bedeutender, inhaltreicher ist als eines, das einen fortdauernden einheitlichen Zustand bezeichnet.

Aber noch einen anderen Gesichtspunkt für die Beurteilung des Motivs gewinnt Goethe aus dem Laokoon. Er weist darauf hin, wie alle historisch-mythologische Bestimmtheit und Bedeutung, welche die Dichter diesem Stoffe gegeben haben, bei der plastischen Behandlung wegfällt, wie das Bildwerk nichts anderes zeigt, als einen Vater mit zwei Söhnen, der im Begriff ist zwei Schlangen zu unterliegen. In dieser menschlichen Einfachheit, die „den Menschen von allem was ihm nicht wesentlich ist, entblößt"[3]), sieht er einen Hauptvorzug der Skulptur, und er empfiehlt ausdrücklich nur solche Stoffe zu wählen, welche in dieser Reduzierung auf den einfachsten Tatbestand schon interessant sind. Man könnte den zureichenden Grund dieser Beschränkung bezweifeln; aber wir erinnern demgegenüber an Schiller's grundlegende Betrachtungen, mit denen Goethe übereinstimmte: jener Zustand innerer Harmonie, jenes völlige Gleich-

---

[1]) Ebenda 7. 8.

[2]) Ebenda 11.

[3]) Ebenda 7.

gewicht der Seelenstimmung ist nicht zu erzielen, wenn irgend eine einzelne Geistesrichtung, und sei sie auch die edelste, für sich aufgerufen und in Tätigkeit gesetzt wird; die künstlerische Auffassung, eine der zartesten Funktionen des Empfindungslebens, wird durch jene Nebenströmungen sofort überschwemmt und erstickt. Durch jene Entäußerung von jedem sonstigen Anreiz soll dem, der das Kunstwerk genießt, erleichtert werden, was meist so schwer dünkt, „ein treffliches Gemälde an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesangs willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspiel zu bewundern, sich eines Gebindes um seiner eigenen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen!“ Man kann in dieser Ausschließung der zeitlich und national bedingten Charakteristik einen akademischen Idealismus sehen; man wird aber auch andererseits in der Ausschließung aller historischen, religiösen, parteiischen Nebeninteressen und in der Beschränkung auf die Darstellung rein physischer Vorgänge ein stark realistisches Element anerkennen müssen.

Aber sollte es in der That Goethe's Meinung sein, bei der Darstellung des rein physischen stehen zu bleiben? Ja und nein! Einer der entscheidendsten Aussprüche in dieser Hinsicht stammt schon aus dem Jahre 1789. „Nach meiner Überzeugung ist die höchste Absicht der Kunst menschliche Formen zu zeigen, so sinnlich bedeutend und schön als möglich ist. Von sittlichen Gegenständen soll sie nur diejenigen wählen, die mit dem sinnlichen innigst verbunden sind und sich durch Gestalt und Gebärde bezeichnen lassen.“ [1]) Hier ist die unwiderlegliche Regel gegeben, daß die Plastik nur solche psychische Zustände und Vorgänge darstellen soll, welche durch ihre specifischen Mittel darstellbar sind. Sie soll nicht darauf rechnen, daß der Beschauer, durch irgend eine Reminiscenz oder eine Andeutung veranlaßt werde, in das Werk

---

[1]) An Meyer 27. April 89. „Sittlich“ hier nach Goethe's Sprachgebrauch in allgemeinem Sinn für alles Seelische gebraucht.

irgend etwas hineinzusehen, was der Künstler tatsächlich nicht hineinzulegen vermocht hat. Sehr instruktiv ist, wie Goethe auch für die Malerei dasselbe im Altertum durchgeführt findet. „Die Alten sahen das Bild als ein ab- und eingeschlossenes Ganze an, sie wollten in dem Raume alles zeigen, man sollte sich nicht etwas bei dem Bilde denken, sondern man sollte das Bild denken und in demselben alles sehen.[1]) Tadelnd führt er dagegen die Neigung mancher Neueren an, undarstellbares darzustellen, indem der bildende Künstler dem Dichter, der das Innenleben schrankenlos wiedergeben kann, sein Gebiet streitig macht. Als ein Beispiel nennt er das Bild eines Stuttgarter Künstlers, auf dem Maria der Porcia, Gemahlin des Pilatus, die Glückseligkeit des ewigen Lebens schildert.[2]) Goethe leugnet zwar nicht, daß das Genie schließlich aus jedem Stoffe immerhin ein lobenswürdiges Werk machen könne; aber er behauptet, daß die großen Meister, wo sie freie Hand gehabt, stets nur günstige Gegenstände von innerer Selbständigkeit gewählt und auch nur da die Höhe ihrer Leistung erreicht haben.[3])

Über die Komposition vermied es Goethe andere Vorschriften zu geben, als die aus dem Bisherigen sich schon erschließen. „Sie ist die beste, wenn sie bei Beobachtung der zartesten Gesetze der Eurhythmie, die Gegenstände so ordnet, daß man aus ihrer Stellung schon ihr Verhältnis erkennen und das Faktum wie ein Märchen daraus abspinnen kann.“[4]) Bei solcher Anschauung durfte er sich auch (mit Moritz) gegen den Ausdruck „Komposition“ erklären; „denn solch ein Werk ist nicht von außen zusammengesetzt; es ist von innen entfaltet; ein Gedanke in mehreren Figuren verkörpert.“[5])

---

[1]) An Meyer 1789 ohne Datum „Schriften der Goethe-Gesellschaft“ V, 132.

[2]) Schweizerreise, Hempel XXII, 67.

[3]) Ebenda 156. 157.

[4]) An Meyer 27. April 89.

[5]) Vgl. Anm. 1.

Bei dieser durchaus auf sinnliche Darstellbarkeit und Faßbarkeit abzielenden Betrachtungsweise war es doch durchaus nicht Goethe's Meinung, eine förmliche sinnliche Illusion zu erzielen, und würde er Werke wie sie heutzutage die Wachsfigurenkabinette zeigen, sehr entschieden verdammt haben. Die Frage der Illusion hat er in einem besonderen Aufsatze, dem Dialog: „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke"[1]) behandelt. Von der theatralischen Kunst, wo die Forderung vollkommener Illusion am Meisten gerechtfertigt erscheint, geht er aus, um diese Forderung auch hier zu verwerfen. Von der Oper ausgehend, in der Niemand ein Bild der tatsächlichen Wirklichkeit erwartet, dehnt er diese Betrachtung auch auf das Schauspiel aus, und schließt weiter auf jede Kunstart. Nur einen Schein des Wahren soll das Kunstwerk haben,[2]) an diesem Scheine freut sich der Kenner; als wirkliche Natur ihn zu genießen ist bloß Sache des niedrigsten, ungebildetsten Liebhabers. Das Kunstwerk ist „nicht außernatürlich, aber übernatürlich;" denn „indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur." Wir brauchen diese Gegensätze hier nicht weiter zu erörtern; sie erklären sich aus dem schon oben Dargelegten.

In dem Bisherigen ist stets nur von den Naturgesetzen die Rede gewesen, welche der Künstler kennen und deren die Form bedingendes Walten er zum Ausdruck bringen soll. Mit diesen konkurrieren — doch nach Goethe's Überzeugung nicht in unvereinbarer Weise — die Kunstgesetze.[3]) Wenn er an der Laokoongruppe

---

[1]) Propyläen I, 1, 55 ff.

[2]) Ich erinnere an Schiller's Unterscheidung des „Wahren" und des „Wirklichen".

[3]) Die Naturgesetze berühren sich mit den Kunstgesetzen, wenn Goethe der Natur einen „schönen Begriff von Macht und Schranken, von Willkür und Gesetz, von Freiheit und Maß" zuschreibt (Metamorphose der Tiere, Gedichte III).

neben der befriedigten Forderung des „Ideals“ auch die der „Anmut und Schönheit“ als erfüllt zu rühmen weiß, so erklärt er zugleich diese Erfüllung als abhängig von bestimmten künstlerischen Gesetzen. Diese Kunstgesetze, deren vollendetes Verständnis er bei den Griechen fand, hält er für durchaus maßgebend. „Ich bin überzeugt,“ schrieb er, „daß der Künstler, der diese Gesetze kennt und sich ihnen unterwirft, ebensowenig beschränkt genannt werden kann als der Musikus, der auch nicht aus den bestimmten Verhältnissen der Töne und der Tonarten herausgehen, sich aber innerhalb derselben ins Unendliche bewegen kann.“[1])

Freilich hatte auch er schon nicht nur den Subjektivismus, der sich dem Gesetz entziehen will, sondern auch den Wahn zu bekämpfen, der überhaupt kein Kunstgesetz erkennen will; „man leugnet die Regel, weil man sie nicht findet oder nicht einsieht.“[2]) Dieser Wahn, wo er bei ausübenden „Künstlern“ sich fand, war ihm das eigentliche Kennzeichen des „Dilettantismus“. In dem ausführlichen Entwurf des Aufsatzes über diesen Gegenstand[3]) äußert er: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk. Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse.“ Er redet von der „Ausübung der Kunst nach Wissenschaft“, und in großem Sinn zeichnet er „den wahren Künstler“, der fest und sicher auf sich selbst steht, aber „gegen die Kunst und den Kunstbegriff sehr bescheiden sein wird.“

Diesen „Kunstbegriff“ gründet er aber nicht in dogmatischer Weise auf „Verstandesdeduktionen,“ vielmehr erklärt er sich in einer sehr interessanten Beurteilung des Ästhetikers Hirt entschieden gegen dieses Verfahren.[4]) Für ihn waren die Kunstgesetze in den Werken

[1]) An Meyer 13. März 1791.

[2]) An Meyer 20. Mai 96.

[3]) Hempel XXVIII, 159 ff.

[4]) An Meyer 14. Juli 97.

der vorzüglichsten Künstler enthalten; aus diesen waren sie zu entnehmen; solche Werke bot ihm die griechische Kunst, deren Meistern er aus neuerer Zeit nur Rafael anzureihen wußte.

In dem oben schon zitierten inhaltreichen Abschnitt aus „Laokoon," welcher die Haupteigenschaften vollendeter Kunstwerke zusammenfaßt, unterscheidet Goethe noch speziell „die sinnlichen Kunstgesetze" von „dem Gesetz der geistigen Schönheit." Die ersteren nennt er als Bedingung der Anmut. „Der Gegenstand und die Art ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung, wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird." Von der letzteren heißt es dagegen, daß sie durch das Maß entstehe, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen, gebildete Mensch alles, sogar die Extreme, zu unterwerfen weiß." Indes sind mir weitere Belege für diese Scheidung nicht bekannt, und sie scheint nicht einen dauernden Bestandteil seiner Ansichten gebildet zu haben. Überhaupt überließ Goethe die nähere Bestimmung der „Gesetze" oder „Regeln" dem historisch und fachlich gebildeten Freunde; denn sie hatten für ihn doch im Wesentlichen nur die Bedeutung erfahrungsmäßiger, technischer Hilfsvorstellungen. Das Wesentliche des Kunstwerks lag ihm in seinem Verhältnisse zur Natur, in der Aufdeckung und Nachschaffung der in ihr verborgenen gesetzmäßigen Harmonie; das Gelingen dieser Aufgabe führte die schöne Gestalt des Kunstwerks von selbst herbei.[1])

Über die Schönheit als die wahre und vollkommene Form des Kunstwerks seien hier noch einige allgemeinere, mehr der dich-

---

[1]) Wir fügen hier noch einige Anmerkungen zu Diderot hinzu (S. 17): „Der Künstler giebt, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, menschlich vollendete zurück. Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichtum sind."

terischen Empfindung entsprungene Äußerungen Goethe's angereiht. Als er Wilhelm Meister in den klassisch geschmückten Saal der Vergangenheit eintreten läßt, schildert er den Eindruck auf das empfängliche Gemüt mit den Worten: „Es war eine Welt, es war ein Himmel, der den Beschauenden umgab, und außer den Gedanken, welche jene gebildeten Gestalten erregten, außer den Empfindungen, welche sie einflößten, schicn noch etwas Anderes gegenwärtig zu sein, wovon der ganze Mensch sich angegriffen fühlte. Auch Wilhelm bemerkte es, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können. „Was ist das", rief er aus, „das unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mitgefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflößen, so stark und zugleich so anmutig auf mich zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an, ohne daß ich jenes begreifen, ohne daß ich dies mir besonders zueignen könnte! Welchen Zauber ahn' ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Massen und Farben!"[1]) Es ist der Zauber der Schönheit, deren Hymnus Goethe in der „Pandora" dem Epimetheus in den Mund gelegt hat:

„Sie steiget hernieder in tausend Gebilden;
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden;
Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt."

Wie hier die Schönheit als etwas heiliges, aus höheren Sphären herabgestiegenes gefeiert wird, so hat sie Goethe auch in poetischem Empfinden unmittelbar mit dem Göttlichen in Beziehung gesetzt und in echt hellenischer Weise in dem schönen Menschen ein Bild der Gottheit gesehen. Es ist gleichfalls in der Pandora, daß der jugendliche Phileros, nach schweren Prüfungen, dem Meere, mit dem er gerungen, entsteigt und nun, wie er das Gleichgewicht und

---

[1]) S. 507.

die Fülle seiner Kraft wiederhergestellt fühlt, der göttlichen Eos selbst ein Gott erscheint:

„Klirret, Becken! Erz ertöne!
Sie umdrängen ihn, beneidend
Mich um seiner schönen Glieder
Wonnevollen Überblick.
Pantherfelle von den Schultern
Schlagen schon um seine Hüften,
Und den Thyrsus in den Händen
Schreitet er heran ein Gott.“

Aber auch dieses poetische Bild hat seine wohlberechtigte Statt in der Gesamtanschauung des Dichters. Wie die schaffende Naturkraft ihm eine Äußerung der Gottheit ist, so ist ihr höchstes Erzeugnis, der schöne Mensch eine Wiedererzeugung des Göttlichen. Noch im spätesten Alter läßt er Faust ausrufen:

„So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich.“

Und in den Propyläen lesen wir: „Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst untereinander gesprochen: lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!“[1]) Dieses Göttliche aber vermag der Künstler auch anderen als Menschengestalten zu verleihen! „Nehmen wir an, daß der Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Scepter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er vollkommen dahin passen würde? . . . Ich sage: Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben . . . Er müßte dem Adler geben,

---

[1]) Der Sammler 83.

was er dem Jupiter gab, um ihn zu einem Gott zu machen[1]) ... Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte." Der Begriff göttlicher Schönheit wird nach Winckelmann's Vorgang in diesen Aussprüchen bei den Griechen verwirklicht gefunden. Doch tauchte auch damals die Frage auf und konnte auch von Goethe nicht umgangen werden, ob Winckelmann nicht das Wesen der griechischen Kunst einseitig bestimmt, ob in der Tat jener Begriff die maßgebende Richtschnur der griechischen Künstler gebildet habe. Schon in den „Horen" hatte Schiller dem Architekten und Ästhetiker Hirt das Wort verstattet, welcher zwei Aufsätze „Über das Kunstschöne" und „Über Laokoon" im dritten Jahrgange erscheinen ließ.[2]) Er trat darin gegen Lessing auf, welcher die „Schönheit" als Hauptziel der antiken Kunst bezeichnet, und gegen Winckelmann, der der „edlen Einfalt und stillen Größe" diese Stelle angewiesen hatte; er behauptete, „Charakteristik" sei das Wesen der Kunst und das Hauptgesetz der antiken Kunstübung. So übertrieben und einseitig diese Behauptung auch ist, da sie das Spezifische künstlerischer Charakteristik gegenüber sonstiger Charakteristik ganz außer Augen läßt, so war Goethe doch anfänglich bereit, das Verdienst jener Aufsätze anzuerkennen. „Er hat," schrieb er an Schiller in dem Aufsatz über Laokoon ... „gar vielfach recht und doch fällt er im Ganzen zu kurz, da er nicht einsieht, daß Lessing's, Winckelmann's und seine Enunciationen zusammen erst die Kunst begrenzen. Indessen ist es recht gut, daß er aufs Charakteristische und Pathetische auch in den bildenden Künsten dringt."[3]) Allmählich jedoch veränderte sich Goethe's Urteil, und sei es nach genauerer Kenntnisnahme, sei es weil Hirt nachträglich den Aufsatz noch verändert hatte, wie man

[1]) Ich kann mich nicht enthalten, hier an Rafael's Darstellung des Stieres, Adlers und Löwen in der „Vision des Ezechiel" zu erinnern.

[2]) Vgl. unsere Einleitung.

[3]) An Schiller 5. Juli 97; auch an Meyer 14. Juli.

fast annehmen möchte. In dem „Sammler" wird Hirt unter der Person des „Gastes"[1]) aufs schärfste angegriffen, seine Ansicht ver-

[1]) Fünfter und sechster Brief. Den Kommentatoren scheint dies Verhältnis bisher entgangen zu sein; ich stelle daher hier die bezüglichen Sätze zusammen:

Hirt.	Der „Gast" bei Goethe.
Horen XI, 1, 35. Wenn demnach das Kunstschöne in der Charakteristik beruht.	Das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden, ohne Charakter giebt es keine Schönheit.
XII, 12. In allen Werken der Alten ohne Ausnahme, sowohl in Ruhe, als Bewegung und Ausdruck zeiget sich Individuellheit der Bedeutung und Charakteristik. Dieser waren alle übrigen Gesetze untergeordnet in jeder Vorstellung, in jeder Figur.	Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch und bloß aus dieser Eigentümlichkeit besteht die Schönheit.
13. Der Schädel der Barbaren und so auch ihr Körper ist unedel gebaut; die längern Haare hängen in strippichten Massen um den Kopf, der Bart ist schmutzig. — Das entstellte Alter erscheinet in beiden Geschlechtern im dürren Knochenbau, mit eingebogenen Knieen und vorgesenktem Haupte; mit runzligter Haut über dem Körper, mit vorliegenden Adern, mit schlappen Brüsten.	Die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzligte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.
9. Das Geblüt, welches mit voller Empörung gegen die äußern Teile dringt, und alle Gefäße schwellend machet, stocket den Umlauf, und verhindert das Einatmen der Luft: die Lunge, durch die Häufung und gedrängte Zirkulation des Blutes wird immer gedehnter; das ätzende Gift von dem Bisse der Schlange hilft die heftige Gährung beschleunigen; eine erstickende Pressung betäubt das Gehirn und ein	Treten Sie vor den Laokoon und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod.

spottet. Die Verfasser der Propyläen seien ganz entgegengesetzter Meinung, wird ausdrücklich erklärt. Wie sich für Goethe das Charakteristische, dessen Verhältnis zum allgemeinen Naturgesetz wir schon früher erkannt haben, zum Kunstgesetz, zur Schönheit verhielt, hat er in derselben „Kunstnovelle“ in seiner so hoch über dem Gegner hinwegfahrenden Kampfweise dargestellt; von der Niobegruppe geht er aus. „Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen ... Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind ... Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich gewaltsame ist aufgehoben und so möchte ich sagen: das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde, das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.“

Aus all den letztbesprochenen Stellen geht klar hervor, wie Goethe durchaus bei den Griechen die vollendete, normgebende Kunst fand, nicht nur, indem er sie gewohnheitsmäßig gerade dort suchte, sondern auf Grund festgewurzelter Überzeugung. Ausdrücklich hebt er hervor, daß auch in der Malerei, über die nur so wenig uns überliefert, dennoch nach den Berichten, nach Analogie, nach Entwickelungsgesetzen anzunehmen sei, „daß die Griechen auch in diesem Pnnkte alle ihre Nachfahren übertroffen.“ [1]) Zu einer abwägenden Schätzung einzelner griechischer Schulen ist Goethe erst in späterer Zeit im längeren Gedankenaustausch mit Meyer und unter dem

Schlagfluß scheinet den Tod plötzlich zu bewirken.	
14. Familie der Niobe. Wie kann Schrecken und Tod entsetzlicher wüten?	Wo wütet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?

[1]) Farbenlehre. Historischer Teil. XXXVI, 83.

Einfluß der bekanntgewordenen Skulpturen von Athen und Phigalia gekommen. Klarer lag die Entwickelung der neueren Kunst gemäß dem Laufe unanzweifelbarer Tatsachen vor Augen, und wenn Goethe auch hier seinem Freunde die eigentlich historische Betrachtung überließ, so hat er doch auch selbst einige Streiflichter geworfen, und dann meist mit blitzartig erleuchtender Schärfe. Aus den Anhängen zu Benvenuto Cellini heben wir ein Beispiel[1]) heraus:

„Cimabue ahmet die neuen Griechen[2]) nach, mit einer Art dunkler Ahnung, daß die Natur nachzuahmen sei. Er hängt an der Tradition und hat einen Blick hinüber in die Natur; versucht sich also hüben und drüben. — Giotto lernt die Handgriffe der Malerei von seinem Meister, ist aber ein außerordentlicher Mensch und erobert das Gebiet der Natur für die Kunst. . . . Orcagna hebt sich höher und schließt sich an die Poesie, besonders an die Gestalten des Dante. Brunelleschi, Donato und Ghiberti, drei große Männer, ergreifen dem Geist und der Form nach die Natur und rücken die Bildhauerkunst vor. . . . Masaccio steht groß und einzig in seiner Zeit und rückt die Malerei vor . . . er wird nachgeahmt, insofern er sich der Natur in Gestalt und Wahrheit der Darstellung nähert, ja sogar an Kunstfertigkeit übertroffen vom ältern Lippi, Botticelli, Ghirlandajo; welche aber alle in der Naturnachahmung stecken bleiben. Endlich treten die großen Meister auf, Leonardo da Vinci, Fra Bartolommeo, Michel Angelo und Rafael.“ Unter diesen Großen hat Goethe am häufigsten für Rafael, nur selten für Michel Angelo seine Bewunderung ausgesprochen.

Nicht minder charakteristisch als diese Beurteilung italienischer Künstler ist für Goethe's Anschauung die „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland“, die er bei Beurteilung der

---

[1]) XXX, 414.

[2]) Die Byzantiner.

eingesandten Preiszeichnungen im dritten Bande der Propyläen veröffentlichte.[1]) Den Zustand bloßer Naturnachahmung, durch verschiedene andere Übelstände verschlimmert, findet er in Berlin: „In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Portrait, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemeine Menschliche durchs Vaterländische verdrängt." Die Manier finden wir mit folgender Kritik gezeichnet: „In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralischen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst[2]) zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet." Die höchste Entwickelung wird in Cassel und Stuttgart gefunden: „Styl, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung." Neben solcher historisch oder lokal bedingter Gruppenbildung finden wir bei Goethe auch eine systematische Einteilung der Künstler behufs kritischer Überschau; sie bildet den Abschluß des „Sammlers." Auch hier werden zuerst die Naturnachahmer und dann die „Imaginanten" vorgeführt, die wir den Manieristen wohl gleichstellen dürfen, und es werden dann weitere Gruppen angereiht, die aber wohl nur Nüancen der beiden ersten darstellen; so einerseits die „Charakteristiker," andererseits die „Undulisten," welche vor Allem das gefällig-Weichliche lieben, die Kleinkünstler, die einzig eine naturwahre Detailausführung erstreben und die „Skizzisten," welche nur durch Andeutung ihrer Gedanken zum Geist sprechen wollen. Und Goethe schließt diese Betrachtung mit einer graphischen Übersicht, wie sie sein nach Anschaulichkeit strebender Geist liebte, in der

[1]) Jedenfalls von Goethe, nicht von Meyer, wie Weizsäcker nachgewiesen hat.
[2]) Vermutlich der Poesie.

er den Styl der wahren Kunst als den Vermittler zwischen jenen Einseitigkeiten hinstellte und zwischen dem Nachahmer und dem Imaginanten das Ideal der Kunstwahrheit, zwischen dem Charakteristiker und dem Undulisten das Ideal der Schönheit, zwischen dem Kleinkünstler und dem Skizzisten das Ideal der Vollendung emporhob.

Man kann zweifelhaft sein, ob diese Übersicht die sich speziell auf Malerei bezieht, als maßgebend für Goethe's Gesamtbetrachtung gelten darf. Aber bei genauerem Erwägen der Grundgedanken jener Quasinovelle wird man nicht zweifeln, daß die gesamte bildende Kunst hier beurteilt wird und nur beispielsweise die Malerei herangezogen ist. Zur Kennzeichnung moderner Kunstrichtungen wäre es auch nicht anders möglich als von der Kunst auszugehen, welche von dem allgemeinen Interesse so sehr bevorzugt wird. Goethe's persönliche Betrachtungsweise führte allerdings mehr auf die Skulptur hin; aber seine optischen Studien gaben wiederum ein spezielles Interesse für die Malerei. Wie sehr Goethe diese Studien mit künstlerischem Sinn und im Hinblick auf Kunstzwecke betrieb, zeigt deutlich seine Korrespondenz mit Meyer. Er freut sich, daß dieser ihm versichert, nur durch seine Farbenlehre die „aldobrandinische Hochzeit“ und überhaupt die antike Malerei verstehen zu lernen; daß er auch bei Malern der Renaissance die Gesetze jener Theorie unbewußt befolgt gefunden habe (M. nennt besonders Pietro de Cortona).[1]) Goethe interessiert sich lebhaft dafür, daß der Freund unter dem berühmten antiken Bilde einen mehrfarbigen Streif gefunden haben will, den er für hochwichtig, für den „Akkord“ der Farbensymphonie hält, und daß dieser Streif mit seiner Farbentheorie übereinstimmt, indem er Gelb und Blau als „Grundfarben“ zeigt und beide gemeinsam durch „Verdunklung“

---

[1]) Aus ungedruckten Briefen der zweiten italienischen Reise Meyer's (1795—97).

das zwischen ihnen stehende Purpurrot hervorbringen läßt.[1]) Aber diese speziellen Bestimmungen der Farbenharmonie waren nicht das Hauptverdienst, welches Goethe seiner Theorie zuschrieb. Er fand in dem Umstande, daß er die Farben als Übergangsstufen zwischen Licht und Schatten, nicht als Bestandteile des Lichts auffaßte, die Möglichkeit in besonders fruchtbarer Weise auf das wichtigste Effektmittel des Malers, die Verteilung von Licht und Schatten einzuwirken. Sehr entschieden hat er dies schon iu den ersten „Beiträgen zur Optik" ausgesprochen. „Der bildende Künstler konnte von jener Theorie (Newton's) . . . wenig Vorteil ziehen. Denn ob er gleich die bunten Farben des Prisma bewunderte und die Harmonie derselben empfand, so blieb es ihm doch immer ein Rätsel, wie er sie über die Gegenstände austeilen sollte, die er nach gewissen Verhältnissen gebildet und geordnet hatte. Ein großer Teil der Harmonie eines Gemäldes beruht auf Licht und Schatten; aber das Verhältnis der Farben zu Licht und Schatten war nicht so leicht entdeckt."[2]) Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß Goethe's Farbenbetrachtung, die ursprünglich an den prachtvollen farbigen Schatten der italienischen Landschaft sich gebildet hatte, eine Reihe ästhetisch sehr wichtiger Beobachtungen fixiert hatte, die er noch in späteren Jahren immer von Neuem erprobte.

Unter den anderen Künsten gab Goethe für die Architektur nur ein sporadisches Interesse kund, einmal in den 1789 erschienenen Fragmenten und sodann im Jahre 1795, wo er die klassischen Werke der Italiener über diese Kunst studiert und mancherlei dabei entstehende Ideen seinen Freunden mitteilt. Labacco, Serlio, Palladio, Scamozzi hat er damals durchgearbeitet, sich für die Geschichte der Peterskirche interessiert und von den Künstlern vor

---

[1]) Vgl. Goethe an Meyer 20. Juni 96 mit „Elemente der Farbenlehre" XXXV, 66 f.

[2]) XXXV, 9. Auffallend unergiebig sind die Bemerkungen zu Diderot. „Meine kleine Ideen über die Farben". Propyläen II, 1, 4.

Allem Bramante[1]) beachtet. Die Theorie der Architektur,[2]) welche er sich ausbildete, ist uns nur aus einem brieflichen Referat Schiller's an Humboldt bekannt. Hiernach behandelte Goethe auch die Gebäude gleich den organischen Gestalten als Spezialfälle eines allgemeinen Typus, der sich in verschiedene Formen metamorphosiert. Basis, Stütze oder Wand, und Dach — waren ihm die Hauptorgane dieses Typus, aus welchen alle einzelnen Teile sich entwickelten. In der möglichst harmonischen Ausgestaltung des Typus, in der Unabhängigkeit von praktischen Zwecken und Bedürfnissen sah er die Bedingungen einer künstlerischen Architektur; denn (wenn wir hier mit Schiller's Worten reden dürfen): „der schöne Architekt arbeitet, wie der Dichter für den Ideal-Menschen, der in keinem bestimmten, folglich auch keinem bedürftigen Zustand sich befindet." Einer Abhängigkeit freilich kann sich der Architekt nicht entschlagen, ebenso wie kein anderer Künstler, der von dem Stoffe, in dem er arbeitet. Wie sehr er davon überzeugt war, zeigte Goethe schon in einem Abschnitt jener Fragmente: „Material der bildenden Kunst." Nicht nur die Ausführung, auch der Typus verändert sich in gewisser Hinsicht entsprechend den Grundeigenschaften des Materials. Und so lesen wir: „Es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat." In dem vorausgehenden Abschnitt über Baukunst hat Goethe einzelne Mängel des dorischen Baustils aus der Übertragung ursprünglicher Holzbauformen auf den Steinbau erklärt, und seiner heftigen Abneigung gegen die Gothik mit dem noch schärferen Vorwurf Ausdruck gegeben, daß man zierliche Holzschnitzwerke zu Modellen für gewaltige Gebäude wählte.

---

[1]) An Meyer 16. Nov. 95, wo statt „Bramanten" Riemer irrig „Benannten" gedruckt hat.

[2]) Ebenda erwähnt, aber nicht ausgeführt. Der Brief Schiller's an Humboldt vom 9. November 95.

Wo Goethe alle Zweige der Kunst überblicken will, versäumt er nicht, auch die Gartenkunst als solche zu nennen, so besonders in dem Schema über „Dilettantismus.“ [1]) Auch sie ist ihm ein Ausdruck fester ästhetischer Gesetze. Auch die bloß verzierende Kunst, das Kunstgewerbe findet seine Beachtung, wenn er gleich ihre Inferiorität gegenüber der freien und selbständigen Kunst sehr entschieden betonte und der bei modernen „Kennern“ nicht seltenen Überschätzung des Kunstgewerbes gewiß nicht zugestimmt hätte. „Ich würde,“ schreibt er über verzierende Kunst, „nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Wert der höchsten Kunstwerke anerkannt würde. Geschieht das, so tritt alle subordinierte Kunst bis zum Handwerk herunter an ihren Platz, und die Welt ist so groß, und die Seele hat so nötig ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schätzbar bleiben wird.“ [2])

Von dieser sich abstufenden Schätzung der Kunstwerke fand er nun freilich bei dem aufnehmenden und genießenden Publikum nichts, und seine Geringschätzung von dessen Urteile war wohl noch größer als die Schiller's. Stets blieb er auf dem Standpunkt des bekannten Epigramms [3]):

„Schüler macht sich der Schwärmer genug, und rühret die Menge,
Wenn der vernünftige Mann einzelne Liebende zählt.
Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde:
Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.“

Der Betrachtung des Publikums ist besonders der früher schon

---

[1]) Man vergleiche hierzu Meyer im Programm der Jenaer Litteraturzeitung von 1808: „Wir stehen nicht an, die Kunst Gartenanlagen zu machen, mit der Landschaftsmalerei zu vergleichen.“

[2]) Hempel XXIV, 532.

[3]) Propyläen I, 1, 61—65. Vgl. dazu Wilhelm Meister's Lehrjahre S. 536.

erwähnte Dialog „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ gewidmet. Hier wird der Unterschied zwischen dem „gemeinen Liebhaber“ und dem „wahren Liebhaber“ durchgeführt. Jener betrachtet das Kunstwerk als „Naturwerk“, er will es „auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise“ genießen; nur so lange der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird er zufrieden sein. „Der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen; er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.“ Auch hier also wird daran festgehalten, daß der Künstler das Gesetz zu geben habe, der Liebhaber, auch der wahre, ihm folgen, sich zu ihm erheben müsse. So war es auch Goethe's beständiges Bestreben, aufstrebenden Künstlern einzuprägen, daß sie sich nicht nach den Wünschen und dem Beifall des Publikums, sondern ausschließlich nach der überlieferten und selbst gewonnenen Einsicht richten sollten. Mit seinen praktischen Ratschlägen für den Bildungsgang des Künstlers möge dies Kapitel schließen.

Die Einleitung zu den „Propyläen“ redet in ihrer größeren zweiten Hälfte nicht von der Kunst, sondern von dem Künstler. Im „Wilhelm Meister“ ist der „Lehrbrief“ des Abbé nicht so sehr für den Mann im allgemeinen als für den Künstler berechnet; manche andere Äußerungen schließen sich an. Die Verhältnisse der Gegenwart erschienen Goethe als äußerst erschwerend für die Ausbildung des Künstlers. Die Unsicherheit der geltenden Maßstäbe, die wechselnden an ihn herantretenden Forderungen, die Masse der einstürmenden Eindrücke, auch der vorzüglichen Vorbilder verwirren und hindern den reinen Fortschritt. „Zu dem gepriesenen Glück der Griechen,“ sagt er dagegen, „muß vorzüglich gerechnet werden, daß sie durch

keine äußere Einwirkung irre gemacht worden."[1]) Ihm war die Kunst gleichsam eine Pflanze, die sich durch den eigenen Trieb des Wachstums entwickelt, die aber doch zugleich günstige äußere Verhältnisse, Licht und Luft bedarf. Der Gedanke einer regelmäßigen Vererbung der Kunst vom Meister auf den Schüler, der allmählich zur Meisterschaft emporsteigt, dieser strengen Folge, die sich besonders in der Kunst des Altertums und der Renaissance beobachten läßt, dieser Gedanke beherrscht ihn. Sehr schöne Worte über das Verhältnis dieser Schulung zur Individualität enthält der „Lehrbrief"[2]): „Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden; der Künstler braucht sie ganz . . . Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister." Goethe wünschte zu den jungen Künstlern in ein solches Verhältnis des Meisters zu treten; wir wissen, daß es ihm nur in wenig Fällen gelang, daß auf seine Stimme nicht allzu aufmerksam gehört wurde; aber an dem Eifer, an dem Ernst seines Wollens lag nicht die Schuld. Mit besonderer Eindringlichkeit wendet sich der schon genannte Abschnitt der „Einleitung" an den Künstler. Goethe spricht den Wunsch aus, daß die Maximen, welche er aufstellt, von dem Künstler praktisch geprüft würden, daß andererseits die Urteile, die er über Kunstwerke fällt, im Verhältnis zu jenen Maximen betrachtet würden. Alles was er sagt, ist auch hier von dem Ernst getragen, mit dem er an die Kunst heranzutreten pflegt. Er ermahnt den Künstler, das unermüdliche ästhetische Streben, welches jeden inmitten der Umgebung Italiens erfaßt, auch in dem unkünstlerischen und verständnislosen Norden festzuhalten. Er weist zuerst auf die Wichtigkeit der Wahl des Gegenstandes hin, auf das Sinnlich-Darstellbare; er redet dann von den einzelnen

---

[1]) Farbenlehre. Historischer Teil 83.

[2]) S. 465 f.

Tätigkeiten, die in Betracht kommen, der geistigen, welche die Bedeutung des Gegenstandes durch Wahl der richtigen Motive ans Licht zu stellen hat, der sinnlichen, welche das Werk äußerlich reizvoll gestaltet, der mechanischen, welche mit dem Material, dem Rohstoff zu tun hat. Er warnt besonders vor der Vermischung der Kunstgattungen, einem Fehler, der sich meist durch die richtige Wahl des Gegenstandes vermeiden läßt, da nichts häufiger ist als die Behandlung eines Gegenstandes in einer anderen als der ihm angemessenen Kunstform. Er betont ferner die Notwendigkeit eines genauen, ernsthaften Studiums für den Künstler, nicht in philosophischer, aber in historisch-praktischer Richtung; ein Studium der verschiedenen technischen Möglichkeiten und ihrer Wirkung, ein Studium maßgebender, vorzüglicher Werke. Die Zergliederung und sorgfältige kritische Behandlung der Kunstwerke wird dringend empfohlen, und es tritt dabei die damalige verhältnismäßige Armut Deutschlands an bedeutenden instruktiven Kunstwerken zu Tage. Aus dem genauen Erkennen jedes großen Kunstwerks soll die Einsicht gewonnen werden, daß das Vollkommene nur scheinbar ein Leichtes ist, in Wahrheit aber das Ergebnis ernsthafter Arbeit, und dadurch der Entschluß zu unermüdlichem Bemühen erzeugt werden. „Wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen . . . Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.“

Zweiter Abschnitt.

Heinrich Meyer's Mitwirkung.

Wir wissen nicht, was die ersten Anknüpfungspunkte zwischen Goethe und Meyer gewesen, worin sie sich zuerst gefunden und ihre Übereinstimmung bekräftigt haben. Goethe's Korrespondenz aus Rom bietet nichts in dieser Hinsicht, und der Briefwechsel der nächsten Jahre zeigt die Einhelligkeit des Urteils schon vollendet. Es ist hier schon einer der für Goethe wichtigsten Punkte, in dem sich diese Gleichheit der Anschauungen zeigt, die Einheit der Komposition, die Wahl des prägnanten Moments, die Meyer an dem schon früher genannten Fresko des Annibale Caracci [1]) rühmt und als eine der wesentlichsten Erfordernisse des Kunstwerks hinstellt. In demselben Sinn verteidigt Meyer auch die scheinbar doppelte Handlung in Rafael's Verklärung, indem auch hier die Absicht des Künstlers zwar räumlich verschiedene, aber der Bedeutung nach sich ergänzende Vorgänge auf Einmal zur Anschauung zu bringen anerkannt wird. Wie Goethe ist auch Meyer davon überzeugt, daß die antiken Künstler vor allem diese Fähigkeit prägnanter Darstellung besessen hätten, oder wie er es in seinem damals noch ungeschickten Styl ausdrückt, „daß die Alten in der Kunst die Deutlichkeit der Wahrheit vorangesetzt.“ Als Beispiel dieser Art führt er ein Herkulanisches Wandgemälde an, wo zugleich die den Hyllus

---

[1]) Vgl. S. 168, Anm. 1. Meyer's Briefe 1788—1791 in „Schriften der Goethe-Gesellschaft“ Bd. V. Für das Folgende besonders 22. Juli 88; 20. Januar 89.

raubenden Nymphen und der ihn suchende Herakles dargestellt seien. Der antiken Malerei waren seine Untersuchungen damals noch hauptsächlich gewidmet; neben ihr kamen nur die größten Meister des Cinquecento in Betracht; für die aufsteigende Entwickelung der Renaissancekunst gewann Meyer erst allmählich Interesse. Sich selbst bildete er damals wesentlich durch Kopieren, das auch Goethe eifrig empfahl. Aber es kommt der Augenblick, wo er die Einseitigkeit dieses Verfahrens empfindet und zu erkennen glaubt, es sei „eine Zeitlang Abwesenheit von allen Kunstwerken nur allein in der Schule der einfältigen Natur gewiß mehr gut als schädlich.“ [1]) Dieser Meinung, mit der Goethe schwerlich übereinstimmen konnte, folgte er in der Tat durch einen längeren Aufenthalt, den er in der Schweiz nahm, ehe er sich 1791 zu dauernder gemeinsamer Arbeit mit Goethe nach Weimar begab. Wie sich dort seine Studien in den nächsten Jahren entfaltet und seine Anschauungen gefestigt haben, können wir nicht verfolgen, da die Korrespondenz mit Goethe fast ganz wegfiel und die litterarische Tätigkeit Meyer's erst später, im Jahre 1794 begann. Dieses Jahr bildet überhaupt einen Merkstein. Von den nächsten Pflichten, die Meyer in Weimar übernommen, wendet er sich wieder Allgemeinerem zu; er besucht die Dresdener Kunstschätze und bereitet im Einverständnis mit Goethe eine zweite italienische Reise vor. Auf jenem Ausflug nach Sachsen zeigt sich seine kritische Schärfe wie seine Befangenheit schon deutlich: erstere gegenüber den Manieristen, besonders Oeser, letztere in Beurteilung der Gothik; von gothischen Werken vermag er allenfalls wohl den Meister zu loben, aber nicht das Werk. [2]) Dagegen lockt ihm ein Bildnis, das Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, das Geständnis ab: er empfinde nur selten Ehrfurcht vor Bildern, hier aber dennoch. Dieser Ausdruck ist sehr

[1]) 2. November 89.

[2]) Dies wie alles fernere, wo die Quellenangabe unterlassen ist, nach Meyer's ungedrucktem Nachlaß.

bezeichnend für Meyer's Auffassung. Wenn wir Winckelmann oder Goethe vor großen Kunstwerken in Hymnen der Begeisterung ausbrechen hören, wenn alle Gewalt der Sprache ihnen kaum auszudrücken zu können scheint, was sie empfinden, so bleibt bei Meyer fast immer die ruhige, in's Einzelne gehende Betrachtung ungestört; vor dem Großen bewundert er in der Hauptsache mit sorgfältiger Motivierung, im Detail tadelt er auch ohne Scheu; „Ehrfurcht" empfindet er eben fast niemals vor dem einzelnen Werke; denn es ist der Begriff der Kunst, der ihm beständig als Ideal vorschwebt und an dem er jenes mißt. Es liegt am Tage, daß eine solche Urteilsweise die Gefahr mit sich brachte, nicht mehr das Ganze eines Werks, sondern bloß das Detail zu sehen und zu kritisieren. Meyer ist vor dieser Gefahr meist durch ein wahrhaft tiefes Gefühl für das Schöne bewahrt worden. Man würde ihm schweres Unrecht thun, wollte man dieses Gefühl, diese unbefangene Freude am Schönen um seiner kritischen Nüchternheit willen ihm absprechen; viele seiner Äußerungen beweisen diese Freude, die sich freilich mehr auf das Einfach-Harmonische, als auf das Genial-Gewaltsame richtete. Die Beschäftigung mit dem Detail wurde zugleich aber von Goethe direkt gewünscht und gefördert. Als Meyer bei seinem zweiten Aufenthalt in Italien jene Masse tabellarischer Beschreibungen von Kunstwerken zu Stande brachte, die wir schon in der Einleitung erwähnten, tat er dies auf Grund eines mit Goethe gemeinsam entworfenen Schema's. Goethe wollte zuverlässiges Material für seine ästhetischen Erörterungen haben, Material, das er übersehen konnte wie eine wohlgeordnete Naturaliensammlung. Das Schema war für Skulpturwerke meist das Folgende: 1) Ort, Gattung des Kunstwerks, Material, 2)Gegenstand, 3) Zeit, Styl, Manier, Arbeit, 4) Erfindung, Anordnung, 5) Ausdruck, 6) Falten, 7) Massen, 8) Wirkung von Licht und Schatten, 9) Gegenwärtiger Zustand, Ergänzung, 10) Allegorie, 11) Besondere Anmerkungen. Bei Werken der Malerei treten noch zwei Rubriken über Zeichnung

und Kolorit hinzu, wogegen die von den Ergänzungen selbstredend wegfällt. Bei Fragen des Kolorits ist Meyer Goethe's Farbenlehre stets gegenwärtig, in die er schon völlig eingeweiht war und zu der er ja später selbst, hauptsächlich auf Grund seiner damaligen italienischen Studien, die „Hypothetische Geschichte des Kolorits" beisteuerte.[1]) Unter den übrigen Rubriken fällt vielleicht Nr. 7, die für die „Massen" bestimmte, auf; hier handelt es sich um einen in Meyer's Betrachtung sehr häufig wiederkehrenden Punkt:[2]) größere im Gegensatz zu faltigen Partien stehende ruhige Flächen, wie sie besonders Gewandstücke oder Laubwerk u. ä. bieten können; der häufig unruhige, durch zu viel Brechungen bedingte Faltenwurf in älteren deutschen Gemälden, der keine „Massen" zuläßt, war Meyer unsympathisch.

In der Wahl der Kunstwerke, die er nach jenem Schema behandelte, war Meyer nun weit weniger einseitig, als er sich bei seinem ersten Aufenthalte in Italien gezeigt hatte. Kaum ein Gebiet italienischer Kunst bleibt unberücksichtigt. In Mantua entzückt ihn Giulio Romano, dem er später in den Propyläen einen Aufsatz widmet, in Rom stürmt der ganze Reichtum der einzigen Stadt auf ihn ein, in Florenz gehen ihm die Augen für die vorrafaelische Malerei erst eigentlich auf, und er versenkt sich mit Entzücken in sie. Daneben wendet er auch auf Michel Angelo ein Studium, wie es bisher weder Goethe noch er selbst getan hatte. Auch jetzt freilich ist ihm die Antike noch das grundsätzlich maßgebende; an der „aldobrandinischen Hochzeit" muß er entschiedene Mängel zugeben und doch meint er lassen sich daraus „vortreffliche Lehren und Regeln" abziehen, weil „die Manier gut und in ihren Elementen auf Wahrheit gegründet" ist. Er braucht das Wort „Manier"

---

[1]) Hempel XXXVI, 224 ff. Die brieflichen Äußerungen Meyer's aus Italien klingen hier öfters wieder an, so bei Pietro von Cortona S. 236.

[2]) Vgl. Weizsäcker S. LXX. Die Grundzüge des Schemas schon in Meng's Riflessioni.

in dem tadelnden Sinn, den wir von Goethe her kennen und dennoch lobt er das manierierte Werk, weil das Kunstvorbild, an welches diese Manier sich anschließt, so vorzüglich ist. Geradezu naiv äußert sich der unbedingte Glaube an die Antike, wo Meyer Rafael's „Vision des Ezechiel" bewundert, den Gott-Vater mit Jupiter vergleicht und hinzufügt: in monumentaler Größe ausgeführt würde dies Bild dem Zeus des Phidias gleichkommen, aber dazu habe selbst Rafael's Kunst nicht ausgereicht. Solche dogmatische Urteile sind indes äußerst selten; die liebevollste und sorgfältigste Erforschung des einzelnen ist vielmehr Meyer's charakteristisches Verdienst. Am reichsten ist der Florentiner Aufenthalt von ihm ausgenutzt worden. Er entdeckt „herrliche Dinge;" Donatello und Orcagna werden ihm jetzt erst offenbar. Er rühmt Perugino's Innigkeit, Fiesole's Reinheit, Heiterkeit und Heiligkeit. Die einzigartige Bedeutung Masaccio's erkennt er richtig; ein „unbegreifliches künstlerisches Phänomen" nennt er ihn. Nur für die Architektur beweist er wenig Sinn; die Rustikapaläste erscheinen ihm schwerfällig und düster; an Brunellesco entdeckt er noch einige „Flecken" des „gothischen Abgeschmacks."

Unterdessen hatte Meyer aber auch schon begonnen, als Schriftsteller seine Studien zu verwerten. Schiller hatte ihm, wie wir wissen, gern die Horen eröffnet; jedoch sind die dort erschienenen Aufsätze noch nicht zu den originellen Arbeiten Meyer's zu rechnen. Die „Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst," welche es nur mit der Antike zu thun haben, gehen über Winckelmann nicht hinaus, und die fragmentarischen „Beiträge zur Geschichte der neueren bildenden Kunst," die dem Quattrocento gewidmet sind, zeigen in ihrem allgemeinen Teil eine große Dürftigkeit, während der spezielle, der sich mit Perugino, Mantegna, Bellini beschäftigt, nur eine Sammlung von Materialien aus Meyer's Kollektaneen giebt. An manchen Stellen schimmert freilich auch in diesen Aufsätzen schon die helle Erkenntnis der Kunstentwickelung hindurch, in

der Meyer mit Goethe zusammentraf. So heißt es über die Entwickelung der griechischen Kunst: „Wir haben gesehn, mit welcher beharrlichen Mühe, Unverdrossenheit und Anstrengung, Schwierigkeiten überwunden, Versuche angestellt und Entdeckungen gemacht werden mußten, bis man das Vermögen erwarb, die Formen der Natur nachzuahmen, auf Begriffe zu bringen und zuletzt ihren Geist zu ergreifen.“ [1])

Nahe zur Vollendung geführt wurde damals auch eine Arbeit über Michel Angelo, die einen selbständigeren Wert hätte beanspruchen können, aber schließlich leider nicht druckreif wurde. Ausführliche Entwürfe dazu liegen vor; neben den Hauptwerken der Künstler in Rom und Florenz sind auch andere berücksichtigt. In der Einleitung verspricht der Schriftsteller Unparteilichkeit gegenüber der so wechselnden Schätzung gerade dieses Meisters, und in der Tat bleibt er seiner Methode abwägender Einzelkritik auch hier getreu. Der „David“ ist ihm eine flüchtige Akademiefigur, an der Pietà und dem Moses weiß er zu loben und zu tadeln, fast unbedingt rühmt er die Mediceerkapelle, bei der er auch am längsten verweilt. Die Statue des Tags „wetteifert in Hinsicht auf das Großartige mit den gepriesensten Statuen des Altertums; nur ist bei diesen die Großheit stetiger durchgehalten.“ Auch an dem „Abend“ preist er die „meisterhafte Behandlung“; eine „wahrhafte Schule für Bildhauer“ nennt er ihn. Als Maler scheint Michel Angelo ihn nicht so interessiert zu haben; die Sixtinische Kapelle wird trotz der „kühnen Großheit des Styls“ doch kürzer behandelt als man erwartet. Von dem Florentiner Tafelbilde rühmt er: „Kein neues Gemälde hat so richtige und gründlich wissenschaftliche Zeichnung.“ — Bei den Bauten des Künstlers wird die Willkürlichkeit im einzelnen stark betont.

Das Gesamturteil äußert schließlich Begeisterung für „die Ge-

---

[1]) Horen I, 2, 39.

walt und Tiefe des Ausdrucks“ und erkennt den großen Fortschritt an, daß Michel Angelo die Kunst „von dem Magern und schwachen ängstlichen Dürren des alten Styls befreit“ habe.

Die litterarische Tätigkeit Meyer's, welche ihm einen Platz unter den deutschen Schriftstellern sichert, beginnt erst mit der Teilnahme an Goethe's Propyläen. Hier beteiligte er sich schon an dem ersten Heft mit der Goethe's Intentionen ganz entgegenkommenden Arbeit „Über die Gegenstände der bildenden Kunst.“ Daß er dessen Anschauungen teilte und das Wesentliche in ihnen erfaßte, hatte er schon in einem seiner Briefe aus Florenz gezeigt, wo er den klar und rund formulierten Grundsatz ausspricht: „Je selbständiger sich eine Handlung durch den Sinn des Gesichts begreifen und fassen läßt, je besser paßt sie für die bildenden Künste.“ So gesund und unangreifbar dieses Prinzip zweifellos ist, so führte es doch in jener Abhandlung zu allzu weitgehenden Konsequenzen. Wie überhaupt der Betrachtungsweise der Freunde die Gefahr nahe lag, die Kunst allzusehr zu verengen, so ist es besonders mit dieser Arbeit Meyer's der Fall, deren Wert nur dann recht erkannt wird, wenn man sich des Goethe'schen Wortes (über Epos und Drama) erinnert, daß man die Grenzen deshalb genau kennen müsse, um sie niemals anders als mit Bewußtsein und Absicht zu verlassen. Nach einander wird von den vorteilhaften, den gleichgiltigen und den widerstrebenden Gegenständen gehandelt. Ganz in Goethe's Sinne geht Meyer bei der ersten Gruppe von den „rein menschlichen Darstellungen“ aus; er läßt ihnen dann die historischen folgen, welchen er, sofern sie die allgemeine Bedingung erfüllen, auf der Basis des rein menschlichen zu ruhen, ein „größeres Interesse“ zuerkennt, weil sie außer ihrer Wirkung auf das Gemüt noch durch einen „speziellen Bezug“ für den Verstand Wert gewinnen. Hierin weicht er von Goethe ab, der solche spezielle Bezüge gerade möglichst ausschließen wollte. Um auch bei historischen Stoffen der Bedingung Genüge zu tun, daß das Kunstwerk sich selbst erkläre, empfiehlt

er Cyklen von Gemälden, in denen das frühere stets die Voraussetzung des folgenden bilde und so eine komplizierte Handlung durch die Übersicht aller Bilder deutlich werde. Von den historischen Bildern unterscheidet er als eine höhere Stufe die Charakterbilder, in welchen nicht eine Handlung dargestellt, sondern nur Charaktere durch Handlung versinnlicht werden sollen. Noch höher stellt er poetische, frei erfundene oder mythische Darstellungen, „weil sie meistens aus symbolischen, bedeutenden Figuren zusammengesetzt sind.“ Das Symbolische ist hier in dem echt künstlerischen Sinne zu verstehen, in dem es auch Goethe braucht, als das Typische. Das Allegorische dagegen läßt Meyer nur mit großer Vorsicht zu, und geht in diesem Punkt entschieden über Winckelmann hinaus, der die Allegorie so überschätzt hatte.[1]) Allegorieen, findet er, überschreiten schon als solche gewissermaßen das Gebiet der Kunst, und sind nur zulässig, wenn sie ganz und gar faßlich erscheinen und keine Verstandestätigkeit zu ihrer Auflösung fordern. Auf die höchste Stufe stellt er endlich die „symbolischen Darstellungen“, bei denen er hauptsächlich an die Stoffe der antiken und der christlichen Mythologie denkt. Schon aus Italien hatte er geschrieben, alle griechischen Gottheiten seien vollkommene Sujets für die Kunst, jetzt führt er das im einzelnen aus. Noch höher aber stellt er die christliche Darstellung der Madonna mit dem Kinde: „Der sanfteste Reiz, das höchste Anziehende und Tröstende liegt in ihr, der Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde zusammen, in der allmählichen Steigerung ihres Charakters durch verschiedene Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen. Wo sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt u. s. w., da ist sie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemütlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen ... Da sei sie menschlich, sie werde

---

[1]) Material zu einem besonderen Aufsatz über die Allegorie findet sich in Meyer's Nachlaß.

unschuldig, zart, sanft, so edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Rafael getan, von dessen Bildern mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rücksicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphiert.[1]) Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, da erhalte sie einen göttlichen, hohen Charakter, nicht junonisch und stolz, auch nicht kalt und strenge wie Pallas darf sie sein, sondern dem Erhabenen sei Liebe und Güte beigemischt; der genannte große Meister hat diesfalls in seinem herrlichen Bilde zu Dresden gewiß schon vieles geleistet, aber es war freilich weder in seinem noch irgend eines andern neuern Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einem solchen Gegenstand gemacht werden können.“[2])

Wir haben diese Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung angeführt, um zugleich dem Vorurteil entgegenzutreten, als habe eine ausschließliche Vorliebe für die Antike in den Propyläen den Blick für die christliche Kunst getrübt. Die Stelle ist aber auch an sich von Bedeutung, weil sie an einem Hauptbeispiel das Wesen des „Symbolischen“ aufzeigt, der Darstellung eines rein menschlichen Zustandes, der zu einem überirdischen gesteigert wird und zugleich natürlich und übernatürlich ist.

Von der Höhe, die hier erreicht ist, wendet sich der Schriftsteller dann zum niederen herab, um zunächst Stoffe untergeordneter Gattung zu betrachten, die in ihrer Art auch für die künstlerische Darstellung geeignet sind. Er nennt hier „Scenen des gemeinen Lebens“, etwa was wir als Genrebilder bezeichnen würden, — Tierstücke, Landschaften. Von hier schreitet er weiter zu den „gleichgiltigen Gegenständen“, unter welche er „mystische Bilder“, wie die Wunder

---

[1]) Meyer's äußerst sorgfältige Kopie, von der im Briefwechsel oft die Rede ist, befindet sich im Weimarer Museum.

[2]) Propyläen I, 1, 51. 52.

der heiligen Geschichte, „pompöse Darstellungen“ (Zeremonienbilder — würden wir sagen) Bildnisse, „Landschaftliche Ansichten“,[1]) d. h. bloße Wiedergabe eines tatsächlichen Naturbildes, endlich auch Stillleben rechnet. Alles dies sind für ihn Gegenstände, die ein allgemein menschliches Interesse erregen, die nur durch den Künstler und seine Behandlung interessant werden können. In diesen Aufzählungen und Aneinanderreihungen wird man den logisch zwingenden Gedankengang nicht gerade zu erkennen vermögen; das Schwergewicht der Arbeit liegt in der Behandlung und Abweisung der ungeeigneten Gegenstände, wo eine konsequente, in mancher Hinsicht allzuscharfe Gedankenentwickelung stattfindet. Der allgemeine Grundsatz der sinnlichen Darstellbarkeit ist uns schon bekannt; ein wahrhaft grausames Strafgericht über die verschiedensten Effekte, welche auf anderem Wege von dem Maler gesucht werden können, wird daran geknüpft. Rein empirisch beginnt Meyer mit der Unzulässigkeit, die Wirkung auf andere Sinne als den Gesichtssinn malerisch darstellen zu wollen. Ein Konzert zu malen ist widersinnig; Ulysses durch den Gesang der Sirenen betört, ist malerisch undarstellbar. Nicht weniger ist ein Gespräch, wenn das Interesse gerade auf die gesprochenen Worte sich beziehen soll, eine unsinnige Aufgabe für den Maler. Obgleich Meyer bedeutende Kunstwerke nennt, welche solche Stoffe behandelt haben (wir möchten noch auf das Konzert des Giorgione hinweisen), so ist gegen die Richtigkeit seiner Kritik hier doch nichts einzuwenden. Schwieriger gestaltet sich die Frage schon weiterhin, wenn er die Ansicht aufstellt, jeder an sich abstoßende, aber durch eine bestimmte Motivierung gerechtfertigte Vorgang sei bildnerisch nicht darzustellen, falls jene Motivierung nicht auch dargestellt werden könne. Er tadelt beispielsweise den „farnesischen Stier“, weil hier ein widerwärtiger Vorgang, die von zwei Männern

---

[1]) Über den Unterschied zwischen Landschaft im künstlerischen Sinn und „Aussicht“ (Prospekt) vgl. Meyer's Aufsatz in Philipp Hackert von Goethe.

gegen ein Weib verübte Grausamkeit uns sichtbar gemacht werde, während das Rechtfertigende des Vorgangs, die Schuld, welche die Gepeinigte auf sich geladen, nicht ersichtlich sei. Hier geht Meyer entschieden zu weit, weil er sich nicht klar gemacht hat, daß die Kausalität überhaupt nicht zu malen ist. Wenn wir in einem cyklischen Werke, wie Meyer es empfiehlt, alle Phasen einer Handlung dargestellt finden, so bleibt es doch immer unserem Denken überlassen, den Kausalzusammenhang zwischen diesen Phasen festzustellen; gesehen werden kann derselbe nicht, und da wir auf ihn doch nicht verzichten, so ist in dieser Hinsicht unbedingt anzuerkennen, daß wir etwas Undarstellbares verlangen, etwas was wir selber dem Werke hinzufügen. Dargestellten und nicht dargestellten Kausalzusammenhang unterscheiden zu wollen ist ein Unding.

Unter den widerstrebenden Gegenständen nennt der Kritiker dann ferner mystische Stoffe, bei welchen es unmöglich ist einen allgemein menschlichen Bezug auszudrücken, wie die Dreieinigkeit, das Abendmahl,[1]) im strengsten Sinne des Worts genommen, die wunderbare Empfängnis u. a. Wenn man hierin ihm beistimmen wird, so möchte man doch widersprechen, wenn diese Abwehr auch auf Darstellungen des Gekreuzigten ausgedehnt wird. Die Stelle, welche für ein teils rationalistisches teils perikleisch-lebensfreudiges Zeitalter charakteristisch ist, lautet: „Setze man, die Kunst habe in einem Kruzifix ihr möglichstes geleistet, so werden wir schöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenschlichen Charakter nebst einem leidenden schmerzhaften Ausdruck sehen. . . . Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden, der die albanische oder die justinianische Minerva, die Juno oder den Apollo gesehen, ob er sich eine von diesen Figuren durch

---

[1]) Es ist wohl kaum nötig darauf hinzuweisen, daß Lionardo's sogenanntes Abendmahl nicht die Einsetzung des Sakraments behandelt.

schlechte Menschen überwunden, geschmäht, gegeißelt, ans Kreuz geheftet denken könne? Wir glauben wenigstens, daß dieses unmöglich sei, wenn man nicht geradezu abgeschmackt werden, und allem Gefühl für's Schickliche rein absagen wollte."[1]) Man mag über diese Einseitigkeit lächeln, soll aber andererseits nicht vergessen, daß das Problem hier wirklich in seiner ganzen Tiefe und theoretischen Unlösbarkeit erfaßt ist, während moderne Künstler ihm meist eine ungenügende Lösung geben, indem sie nur einen zerquälten Menschen darstellen und den göttlichen Charakter völlig beiseite lassen. Von den großen Meistern der Renaissance besitzen wir keine ausgeführten Darstellungen der Kreuzigung, vermutlich ein Zeichen, daß sie sich der Schwierigkeit dieser Aufgabe bewußt waren. Die Naivetät, mit welcher die Frömmigkeit der gleichzeitigen Deutschen oder der älteren italienischen Maler, diesen Vorgang darstellte, ist noch durch keinen Nachfolger auf die Höhe bewußter Kunstvollendung erhoben worden. Und wenn sie freilich die Möglichkeit künstlerischer Lösung dieser Aufgabe beweist, so konnte das für die Weimarer Kunstfreunde nicht so sehr in's Gewicht fallen, da sie nur von den vollendeten Künstlern, vor allem von Rafael, ihre Maßstäbe entnahmen.

Kehren wir zu Meyer's Aufsatze zurück, so weist er ferner alle derartigen Stoffe ab, welche eine gewisse Wirkung auf unser Gemüt hervorbringen sollen, ohne daß das eigentlich Wirksame dargestellt werden kann. Auch diesen an sich zweifellos richtigen Grundsatz dehnt er in der Anwendung allzuweit aus. Wir werden ihm recht geben, wenn er es für eine Albernheit erklärt, Diogenes mit der Laterne darzustellen, da das Wesentliche, das „Menschen-Suchen" nicht darzustellen ist, wenn er die Aussetzung des Moses für einen unmöglichen Gegenstand erklärt, da sie im Bilde als

---

[1]) A. a. O. I, 2, 69. 70. — Goethe's, besonders durch tiroler Eindrücke genährte Abneigung gegen Kruzifixe ist bekannt.

Grausamkeit erscheint, während sie nach der Erzählung bestimmt war, Moses zu retten; aber wir müssen ihm widersprechen, wenn er etwa „den Abschied des Calas von seiner Familie“ für einen widerstrebenden Gegenstand erklärt, weil Calas' unverschuldete Verurteilung nicht ausgedrückt werden kann. Der Abschied eines durch Büttel weggeführten Greises von den Seinigen ist an sich schon etwas Ergreifendes, und es scheint, als hätte in diesem wie in manchen anderen Fällen Meyer besser getan, wenn er nicht abgeraten hätte, dieses oder jenes zu malen, sondern abgeraten, dem Gemalten einen historischen oder mythologischen Namen zu geben. Das Bild gewinnt in den meisten Fällen durch solche Namengebung nichts; für die künstlerische Auffassung ist es gleichgiltig, ob der Name Calas daruntergesetzt ist oder nicht.[1])

Der Aufsatz, der mit solchen Warnungen und Verurteilungen etwas abgerissen schließt, ist jedenfalls in enger Gemeinschaft mit Goethe verfaßt worden; bis in die späteste Zeit, bis zur Herausgabe von „Kunst und Altertum“ haben diese Gedanken Goethe beschäftigt und hat er Vorschläge geeigneter Stoffe den Künstlern dargeboten; ganz besonders waren auch die Weimarer Preisaufgaben diesem Bestreben entsprungen. Andere Arbeiten Meyer's in den Propyläen sind dagegen mehr als seine ausschließliche Leistung aufzufassen; sie haben meist historischen oder beschreibenden, weniger reflektierenden Charakter. Am reichhaltigsten für unsere Zwecke ist die ausführliche Darstellung: Rafael's Werke im Vatikan. Neben einer Detailkritik, welche bis auf die größere oder geringere Vollendung einzelner Gliedmaßen sich einläßt, hat der Verfasser hier zugleich die Gelegenheit ergriffen, um in einer Besprechung der

---

[1]) Man vergleiche hierzu Goethe's oben besprochene Bemerkungen zur Laokoongruppe. — Als äußerste Beispiele der verfehlten Namengebung kann man heute Uhde's Bilder nennen, denen biblische Namen gegeben werden, während sorgfältig jede tatsächliche Beziehung auf die Schilderungen der Bibel vermieden ist.

Werke nach ihren allgemeinen Eigenschaften seine persönlichen Ansichten auszudrücken. Es ist natürlich, daß Meyer hierbei viel mehr in's Einzelne geht als Goethe. Er verweilt besonders lange bei der „Anordnung" eines Bildes, und empfiehlt vor Allem deren Einfachheit und Klarheit. In einem Vergleich, der seine Einsicht in poetisches Schaffen erkennen läßt, erinnert er an die Disposition des überlieferten Stoffs im Gedicht, an die Tätigkeit, welche aus dem rohen Gegenstand den poetischen formt, und behauptet mit treffendem Urteil, daß diese allgemeine grundlegende Arbeit die eigentliche Sache, das Geheimnis des Genie's sei, während die „besondere Anordnung", Einteilung, Gruppierung nach technischen Regeln erlernt und geübt werden könne. Die „allgemeine Anordnung" in diesem Sinn wird oft mit der Wahl der darzustellenden Motive aus einem umfassenderen Stoff zusammenfallen. Im engeren, räumlichen Sinn der Anordnung weist Meyer zunächst auf die Symmetrie hin, die Forderung des Gleichgewichts wie des Kontrastes, dann auf die versteckte Symmetrie, wo Gewicht und Gegengewicht verschiedener Art sind, mit verschiedenen Mitteln, aber doch mit gleicher Stärke wirken. Interessant ist die Bemerkung in Anlaß des Incendio del Borgo, daß „der Gegenstand hier den Ausdruck der Verwirrung, der Not und Angst erfordert und also die Symmetrie mehr zu verstecken befiehlt."[1] Vom Gleichgewicht und Harmonie der Teile geht Meyer dann zur Gruppenbildung an und für sich über, und scheut sich nicht mit rein geometrischen Begriffen hier zu operieren. Er bespricht die einzelnen Formen der Gruppen, welche möglich sind, und legt eine bedenkliche Befangenheit an den Tag, indem er die kreisförmige Gruppierung die „vollkommenste" nennt.

Die Kritik wendet sich dann zu den malerischen Eigenschaften im engeren Sinn, zu Zeichnung und Kolorit. Hier wird besonders

---

[1]) I, 2, 110.

die Bedeutung der „Massen“ für Meyer's Betrachtungsweise ersichtlich. „Rafael erkannte,“ heißt es hier, „daß ununterbrochene große Massen von Licht und Schatten einen angenehmen friedlichen Effekt machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen und sich durch Gegensatz von Hell und Dunkel besser heben; mit dieser Überzeugung ließ er sein Licht auf jede Figur . . . breit auffallen und unterbrach solches so wenig als möglich; die beschatteten Partieen stellte er mit großer Sorgfalt und Geschicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte Partieen suchte er hinwieder gegen dunkle abzusetzen.“[1]) Wir haben also auch hier eine Art der Kontrastwirkung, welche jene Massenbehandlung erzielen will, und unstreitig liegt in dieser Beurteilung der malerischen Mittel ein Zug von Großartigkeit.

In vieler Hinsicht verwandt mit der Rafael-Arbeit ist der Aufsatz über Masaccio, speziell die Fresken der Brancacci-Kapelle, welchen Meyer im dritten Propyläen-Bande erscheinen ließ. Aber hatte er in jener Abhandlung hauptsächlich die strengsten und vollendetsten Kunstformen betrachtet, so ist hier sein Interesse auf die verheißungsvollen Anfänge lebendiger Kunst, die sich in der „Naturnachahmung“ zeigen, gerichtet. Er wagt den Satz: „Cimabue und sein Schüler Giotto führten die Malerei auf die Nachahmung der Natur zurück und brachten sie dadurch wieder auf den Weg eine Kunst zu werden, welchen Namen sie vor ihnen eine lange Zeit nicht mehr verdient hatte. Besonders gelang es dem Letzteren die manierierte Weise griechischer Maler der mittleren Zeiten ganz abzulegen.“[1]) Wir wissen, was diese Worte zu bedeuten haben; nicht das Ziel, sondern der Anfang der Kunst ist für Goethe wie für Meyer die Naturnachahmung; aber die Rückkehr zu diesem Anfang kann für eine verbildete Kunst zum Heilmittel werden. In Masaccio treten nun schon speziell künstlerische Erwägungen zum Naturstudium

---

[1]) A. a. O. III, 5 f.

hinzu; seine Nachfolger kehren wieder mehr zum bloß Natürlichen zurück, bis Lionardo endlich „das Schöne der Formen in der Natur begriff und solches glücklich nachahmte.“ [1])

Diesen Aufsätzen schließt sich endlich noch an der hauptsächlich der nachrafaelischen Kunst gewidmete: Matua im Jahre 1795, der sich besonders mit Giulio Romano beschäftigt. Daß Meyer diesen höher schätzt als heute üblich, ist an sich nicht zu verwundern; trotzdem ist der Aufsatz ein überraschendes Zeichen der Vielseitigkeit und Elastizität seines Verfassers; denn für das Willkürliche, Barocke in Giulio's Fresken zeigt der regelstrenge Meyer hier volles Verständnis. Er hat selten so lebhafte Sätze geschrieben wie die folgenden: „Die Freiheit, das Kühne in seinen Wendungen gefällt. Dagegen fehlt ihm, wenn wir so sagen dürfen, die Stetigkeit. Selten kann er einen Gedanken auf geradem Wege verfolgen, das Gehörige, Schickliche daran anreihen; hinüber und herüber reißt ihn der gewaltige Drang, der ungestüme, tobende Strom seiner glühenden Phantasie, welchen er nicht zu dämmen, nicht in Schranken zu halten vermag.“ Sieht man auf das Einzelne, so hat sich Meyer gegen die scherzhaften Einfälle Giulio's eher zu nachsichtig, als philiströs strenge verhalten.

Was Meyer über antike Kunstwerke in den Propyläen veröffentlichte (Niobegruppe, Kapitolinische Venus), enthält nichts von theoretischer Bedeutung, und zeigt ihn in historischer Beziehung ganz abhängig von Winckelmann.

Gänzlich eigenartig dagegen, von durchaus selbständiger Kritik getragen sind Meyer's Darstellungen der modernen Kunst. Ohne Bedenken dürfen wir ihm die Beurteilung des für jene Zeit so maßgebenden französischen Malers David zuschreiben, mit welcher in den Propyläen Humboldt's Bericht über das Gemälde „Der

---

[1]) III, 1, 50.

Raub der Sabinerinnen" eingeleitet ist.[1]) Er gelangt zu dem sehr treffenden Schluß, David's Bilder enthielten „eine gelernte Kunst, aus den Meisterwerken der Alten und Neuern gezogen, die mit ausharrendem Fleiß erworben worden . . ." Die umfassendste Kritik neuerer Kunst gab er im Jahre 1805 als seine Beisteuer zu der Sammelschrift über Winckelmann: den Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts; aber auch die „Propyläen" enthalten schon einiges dieser Art, die Würdigung Oesers und manche Besprechungen einzelner Werke. Wir erinnern hier auch an den Aufsatz über Philipp Hackert's Kunstcharakter, in Goethe's Biographie, obgleich er einer etwas späteren Zeit angehört. Es ist natürlich, daß diese kritische Behandlung der modernen Kunst Anlaß zu Winken und Ratschlägen für ihren ferneren Fortschritt gab, und daß diese Arbeiten sich daher häufig schon mit denen berühren, welche Meyer unmittelbar diesem didaktischen Zweck widmete. Besonders die letzten Abschnitte der „Übersicht" sind sehr reich an solchen praktischen Sätzen. Hier ist es hauptsächlich, wo der sammelnde und registrierende Kunstforscher doch mit voller Entschiedenheit das Naturstudium als Anfang jeder Kunst predigt. Und zwar noch in anderem Sinn als Goethe, nicht in jenem mehr wissenschaftlichen, sondern in naivem Sinn. Freilich will er den Künstler nicht vom Studium seiner Vorgänger und vor allem der großen Meister zurückhalten, wohl aber von ihrer Nachahmung, vor der ihn eben das Naturstudium bewahren sollte. „Das Schicksal aller Nachahmer war von jeher einförmige Manier; soll die Kunst noch mehr verbessert werden, so muß sie von diesem Wege der Nachahmung, der sie schwerlich viel weiter führen würde,

---

[1]) Weizsäcker hat dies als Vermutung ausgesprochen. Der Briefwechsel Goethe's mit Humboldt zeigt, daß von Humboldt nur die Beschreibung, nicht der vorausgehende allgemeine Teil ist. Daß letzterer nicht etwa von Goethe verfaßt ist, beweist der Styl. „Wissenschaftliche Zeichnung" ist ein Ausdruck Meyer's; die ganze detaillierende Weise der Kritik ist nicht Goethisch.

ablassen und tiefer und selbständiger werden.[1]) Wer die Vorzüge der älteren Maler sich aneignen wollte, „dürfte sich ja nicht an ihre Werke halten, sondern alles dieses mußte der Natur selbst mit den Sinnen und den Gaben dieser Meister abgesehen werden; denn auch sie hatten dafür nicht Werke ihrer Vorgänger zum Muster genommen. Eben das ist der mächtige Unterschied zwischen der steigenden und der sinkenden Kunst, daß jene nach einer unendlichen Vollkommenheit strebt, diese aber bedingte Muster nachzuahmen sucht.“ [2])

Nichtsdestoweniger hält auch Meyer sehr entschieden an der Meinung Goethe's fest, daß eine unbekümmerte Benutzung der Werke seiner Vorgänger dem Künstler gestattet sei und daß die Blüte der Kunst gerade hierdurch mit herbeigeführt werde. Aber es ist sehr charakteristisch, in welchem Sinn er dies behauptet; nicht dem Anfänger, nicht dem schwachen Künstler wird diese Benutzung empfohlen, um sich mit ihr allenfalls durchzuhelfen, sondern gerade dem tüchtigen, genialen, der die Vorgänger benutzen, aber zugleich übertreffen soll.[3]) „Ist nicht Rafael's Grablegung einer anderen von Mantegna früher verfertigten, sowohl in der Anordnung als in den Motiven ähnlich, und hat ebenfalls Dominichino bei seiner Kommunion des heiligen Hieronymus des Augustin Carracci Gemälde von diesem Gegenstande benutzt? Aber Rafael und Dominichino übertrafen beide mit ihren Werken die Werke, aus denen sie geschöpft hatten, und sind daher mit Recht gelobt worden.“

Von dem Studium künstlerischer Vorbilder redend, warnt Meyer besonders vor Michel Angelo und empfiehlt Rafael, vor allem aber die Antike. Michel Angelo imponiere dem Schüler mit Recht,

---

[1]) Entwurf u. s. w. (Winckelmann und sein Jahrhundert. Cotta 1805) S. 376.

[2]) Ebenda 310.

[3]) Diese Frage wird besonders in dem Programm der Jenaer Litteraturzeitung für 1815 von Meyer behandelt.

aber er weise ihn nicht zur Natur, sondern führe von ihr ab ins Riesenhafte und Ungeheure; Rafael dagegen stehe mit der Wahrheit selbst im Bunde, bleibe der Natur nahe und befriedige zugleich die Forderungen der Kunst. Auch die Antike, obgleich über der Natur schwebend, bediene sich doch natürlicher Formen; sie dränge sich daher dem jungen studierenden Künstler nicht zum unbedingten Muster auf, sondern setze ihn vielmehr gegen die Natur in Freiheit, zeige ihm den Weg, sich derselben zu höheren Zwecken zu bedienen.[1]) Über die Antike äußert sich Meyer hier mit weit größerer Freiheit und Originalität als früher in den Propyläen; Hirt's Einfluß mag hierbei in Betracht kommen. Er kritisiert die Richtung, welche in der Kunst des Altertums nur „Schönheit" finden will, nicht weniger aber die Meinung Hirt's, welche das Charakteristische zum einzigen Prinzip erhebt, und schreibt: „Die Schönheit schließt den Charakter keineswegs aus, sondern sie veredelt denselben . . . Charakter und Schönheit vereint kann unmöglich anders als in Produkten vollendeter Kunst erscheinen, und insofern haben jene allerdings recht, welche die Schönheit als ein Vorrecht und Zeichen des höchsten Flors der Kunst ansehen. Die aber, welche im Kunstwerk hauptsächlich auf das Charakteristische dringen, weisen den Künstler auf den rechten Weg."[2]) Und an anderer Stelle sagt er: die Behauptung, Schönheit sei das Hauptprinzip der alten Kunst sei wahr, so lange man sie auf den ganzen Begriff der Kunst ausdehne, von höchst schädlicher Wirkung, so lange man sie engherzig auf die Formen allein einschränke.[3]) Und anderwärts heißt es, die schönen Formen seien nicht Hauptzweck der griechischen Kunst gewesen, sondern hätten sich nur als notwendige Mittel des Ausdrucks entwickelt.[4]) Ebenso wird nun dem neueren Künstler geraten, die Form

---

[1]) Entwurf S. 298. 299.

[2]) Ebenda 365.

[3]) Ebenda 445.

[4]) S. 281.

nicht von außen an das Kunstwerk heranzubringen, sondern sich von innen heraus entwickeln zu lassen; „erst wird was zur Bedeutung notwendig ist, und dann das Schöne sich einfinden; also geschah es bei den Alten auch.“

Man wird in diesen Aussprüchen durchweg eine gesunde Grundanschauung nicht verkennen. Der junge Künstler wird an die Natur gewiesen, er wird auch an künstlerische Vorbilder gewiesen, aber an solche, welche ihn wieder zur Natur zurückweisen und ihm zeigen, wie er diese aufzunehmen hat. Unklar bleibt freilich, auf welche Art „das Schöne sich einfinden“ soll, ähnlich, wie es bei Schiller unklar bleibt, in welcher Weise wir der Natur „Freiheit leihen.“ Dieses Problem, dieses innerste Geheimnis der Kunst hat nur Goethe enthüllt, in seiner zur Einheit verschmolzenen Betrachtung von Natur und Kunst.

Daß aber Meyer nicht etwa nach Art moderner Naturalisten bei der Naturnachahmung stehen bleiben wollte, dafür liefert der Entwurf auch vollgiltige Beweise. Sogar die scheinbar naturbedingteste Malweise, die Landschaftsmalerei, will er durchaus nicht in dieser Bedingtheit belassen. Er rühmt die Vorzeit, welche „die beschränkende Wirklichkeitsforderung treu dargestellter Aussichten, welche seither der bessern poetischen Erfindung so schädlich geworden,“ noch nicht gekannt habe.[1]) Und an die Gegenwart stellt er die Forderung, es müßten Verhältnisse gefunden werden, nach welchen man Landschaften komponiere; auch für die Landschaft gebe es Idealbegriffe („Typen“ würde Goethe sagen)[2]) wie für die orga=

[1]) S. 224.

[2]) S. 350. Obgleich bei Goethe sich ein direkter Ausspruch über „typische Landschaften“ nicht findet, halte ich doch für sehr wahrscheinlich, daß Meyer's Äußerung auf ihn zurückgeht. Denn Goethe sah auch in der Erdoberfläche und ihrer Bildung eine Wirkung regelmäßig und langsam wirkender Gesetze. Die Annahme gewaltsamer vulkanischer Veränderungen ließ er nur für vereinzelte, lokale Fälle zu. So konnte ihm auch die Landschaft sehr wohl als ein organisches Gebilde erscheinen.

nischen Gebilde. Bei Philipp Hackert, dem vielgerühmten Landschaftsmaler, stimmt er sein ganzes, im Einzelnen meist anerkennendes Urteil doch auf einen recht gemäßigten Ton, weil sich der Maler eben nur in dem „niedern Fache der Prospekte" bewegt und nicht zur höheren Gattung der komponierten Landschaft sich erhoben habe. Daß überhaupt Meyers Urteil über die Zeitgenossen auf Grund der dargelegten Anschauungen ein sehr strenges war, ist begreiflich; ein Beispiel dafür bietet sein Nekrolog auf Oeser. Ihm wird ein hohes angeborenes Talent zugesprochen, aber seine Leistungen werden trotzdem niedrig angeschlagen, weil er nicht die Energie besessen habe, sich durch Naturstudium und gesetzmäßiges Streben zur Höhe zu erheben.

Seinen Ansichten über Ausbildung der jungen Künstler gab Meyer einen besondern Ausdruck in der ausführlichen Abhandlung über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste, die im zweiten und dritten Jahrgang der Propyläen erschien. Er geht hier von der Betrachtung des allgemeinen Ziels der Kunst aus, das er wie Schiller in der Erzeugung eines harmonischen Seelenzustandes erblickt. Aber in der weiteren Ausführung über die Art der Erreichung dieses Ziels, über die Ursachen des Aufkommens und Verfalls der Kunst, stoßen wir auf einen Gedanken, der Schiller und in diesem Zeitpunkt auch Goethe gänzlich fern lag. „Wir haben," schreibt Meyer, „unsere Existenz aus dem großen öffentlichen Leben meistens in beschränkte, häusliche Verhältnisse zurückgezogen, alles um uns her ist mehr zum Privateigentum, ist enger, kleiner, geteilter, unbedeutender geworden. Es mag wohl sein, daß wir deswegen eben nichts desto unglücklicher sind; aber der bürgerliche Gemeinsinn, die Ehre der Zeit und der Nationen haben wenig dabei gewonnen. *Sollen die Künste steigen und blühen, so muß eine allgemeine Liebhaberei herrschen, die sich zum Großen neigt.* Die Künstler müssen in bedeutenden weitläufigen Werken würdig und mannigfaltig beschäftigt wer-

den."[1]) Der Grundgedanke dieser Sätze ist trotz des patriotisch-politischen Anklanges doch ein bloß ästhetischer; aber dennoch ist er ein neuer und fremder in dieser Sphäre. Goethe und Schiller hatten sich, was die Außenwelt betraf, in Weimar und Jena vollkommen resigniert; der Gedanke, daß das Große und Schöne in der Weite der Welt keine Stätte habe, sondern nur in der Enge, im scheinbar Kleinen verwirklicht werden könne, beherrschte sie. Wie oft hat Goethe gerade die Enge, die Kleinheit der umgebenden Verhältnisse gepriesen! gewiß eine sittlich wie ästhetisch gleich wertvolle Betrachtungsweise, aber immerhin eine einseitige. In einer spätern Epoche, als Goethe Dichtung und Wahrheit schrieb, hat auch er, wo er von Friedrich's des Großen Bedeutung redet, eine andere Aussicht eröffnet; bei Meyer finden wir sie schon hier angedeutet. Eine größere Bewegungsfreiheit der Kunst, eine Anweisung großer und weiter Aufgaben muß auch zu ihrer inneren Freiheit, zu ihrer Lösung vom Befangenen und Kümmerlichen beitragen. Durchaus nicht aber denkt der Kunstforscher hierbei an Aufgaben, die durch andere als künstlerische Rücksichten bedingt sind; er sagt vielmehr ausdrücklich: „Kein echtes lobenswürdiges Kunstwerk entsteht als um seiner selbst willen."[2]) Er ist aber überzeugt, daß ein durch große Erlebnisse erhobenes Zeitalter auch gegen die Kunst einen großen Sinn und Charakter beweisen wird, — freilich eine Meinung, welche die Geschichte nicht immer tatsächlich bewahrheitet hat.

Doch behalten diese Gedanken in Meyer's Abhandlung doch eine vereinzelte, auf die Einleitung beschränkte Stellung. Der eigentliche Inhalt ist weit entfernt von so allgemeinen Betrachtungen und auf rein praktische Vorschläge beschränkt. Für ihre Bedeutung zeugt am besten, daß sie, wie Weizsäcker[3]) richtig bemerkt, heutzu-

---

[1]) II, 2, 13.

[2]) Ebenda 14.

[3]) Vgl. darüber Strehlke in Hempel XXXVIII, Weizsäcker in Seuffert XXV und Vierteljahrschrift II, sowie meine Notizen Vierteljahrschrift III.

tage überall ihre Verwirklichung gefunden haben und daher keiner Reproduktion mehr bedürfen. Meyer war durch seine amtliche Stellung in Weimar ja auch zu Urteilen und Vorschlägen in dieser Hinsicht besonders berufen. Spezielles Interesse wendet er den niederen Anstalten, den Zeichenschulen zu, deren Bedeutung für die Masse der Bevölkerung er mit Wärme schildert. Nur mit mancherlei Einschränkungen, die darauf abzielen jedes nicht wahrhaft bedeutende Talent fern zu halten, wünscht er die Existenz von eigentlichen Akademien der Kunst. Energisch verwahrt er sich gegen eine bloße private Ausbildung des Künstlers, da hierdurch die Kontinuität der historischen Entwickelung, die ihm so wertvoll ist, nicht gesichert wird.

Mit diesen Versuchen, auf den Fortschritt der Kunst praktisch einzuwirken, hängen nun eng die Preisaufgaben zusammen, welche Goethe und Meyer jährlich gemeinsam stellten und über deren Lösung sie anfänglich in den Propyläen, später in der allgemeinen Litteraturzeitung Bericht erstatteten. Die Autorschaft dieser Berichte ist schwer festzustellen[1]); es liegt in der Natur der Sache, daß sie gemeinsame Arbeit der Freunde waren; doch scheint die Formgebung im ganzen mehr von Meyer herzurühren. Einfachheit und Wahrheit sind auch hier die Haupteigenschaften, die von dem Kunstwerk gefordert werden. Nicht so sehr ein reiches Detail wird verlangt, als die wesentlichen, den Gegenstand und seine Bedeutung bedingenden Züge und Motive. Deshalb wird besonders gern nach homerischen Stoffen gegriffen; denn bei Homer „ist vieles bereits schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der Künstler bereits halbgetane Arbeit findet.“[2]) Zur Behandlung solcher Stoffe gehört dann freilich auch die Naivität, welche die homerischen Erzählungen als etwas Bekanntes und Tatsächliches hinnimmt, sie nicht durch moderne Reflexion auflöst oder sie gar zum Allegorischen

---

[1]) Man vergleiche vorhergehende Note.

[2]) Propyläen II, 2, 163. (Meyer.)

verflüchtigt. Diese Naivität aber glaubten die Aufgabesteller in einer Zeit, wo antike Gedanken und Gestalten fast die ganze Welt des Künstlers bildeten, ohne Schwierigkeit voraussetzen zu dürfen. So wird an einer Darstellung des Diomedes im Lager des Rhesus getadelt, daß der Held nicht auf die Göttin Athene, die mit ihm redet, zu horchen, sondern in Gedanken versunken zu sein scheint, da die Göttin „dadurch als unsichtbar, als gleichbedeutend mit dem innern Sinn und dem Rat des Helden, den er mit sich selbst pflegt, gesetzt wird.“ [1])

Neben diesen sachlichen, die Erfindung oder Auffassung berührenden Gesichtspunkten werden aber auch die rein formellen begünstigt. Ungefällige Stellungen werden getadelt, andererseits auch an „einer zierlichen Pyramidalgruppe“ gerügt, daß die Kunst in ihr „nicht gehörig versteckt“ sei.[2])

Zugleich wird aber auch das Individuell-Charakteristische entschieden betont; „wir freuen uns“, schreibt Meyer ausdrücklich in dem Preisurteil vom 1. Januar 1803, „daß es scheint, als fange man an, das Bedürfnis charakteristischer Darstellung in jeder Kunstgattung zu empfinden.“ Auch befanden sich unter den gestellten Aufgaben neben einfach menschlichen, wie Hektor und Andromache, auch phantastische, denen nur mit gewaltiger Leidenschaft beizukommen war, wie Achill's Kampf mit den Flüssen, ja sogar groteske, die den Stil von Giulio Romano's Gigantensaal erforderten, wie die „Reinigung des Augiasstalles“. Und die Preiserteilungen lassen erkennen, daß für solche Aufgaben auch die entsprechende Lösung gewünscht wurde. Zwischen Hoffmann's Herkules, der den Strom in die riesige Halle leitet, und Stahl's Abschied des trojanischen Helden, — liegt ein weites Gebiet, das die Beurteiler mit Freiheit und Klarheit überschauten.[3])

---

[1]) Ebenda III, 2, 103.

[2]) III, 2, 125.

[3]) Im Großherzoglichen Museum zu Weimar befindet sich noch ein Teil der eingereichten Konkurrenzstücke.

Es war Meyer's Verdienst, daß er zu Goethe's mehr abstrakter Behandlung der Kunst den notwendigen Zusatz von Natürlichkeit und Individualität hinzubrachte; was ihm fehlte, war die Gabe des Ausdrucks, die Fähigkeit unmittelbar persönlich zu wirken. Es ist seltsam, daß der unendlich freiere, Quellen des Menschengemüts erschließende Goethe hier der strengere, rein gesetzmäßig vorgehende Beurteiler ist, dagegen der scheinbar nüchterne, hölzerne, vertrocknete Meyer der Verteidiger des Natürlichen und Persönlichen. Vielleicht hat diese seltsame Mischung und Verteilung den Erfolg der gemeinsamen Bemühungen besonders erschwert.

Für Meyer erwies sich übrigens auch seine mangelhafte Jugendbildung längere Zeit als ein Hindernis. Anfänglich in Rom als „Künstlerbursche" lebend, findet er selbst im Briefschreiben noch manche Schwierigkeit; zum Schriftsteller bildete er sich erst unter Goethe's und Schiller's Einfluß, freilich mit rastloser, und vollen Erfolg bringender Mühe. Die Anschauungen Goethe's und Schiller's nahm er in sich auf, verwertete sie aber nach eigener Weise und behauptete seine Selbständigkeit. Zum Erweis dessen sei hier noch eine mehr theoretische Äußerung etwas späterer Zeit angeführt, die fast mehr den Einfluß des letztgenannten erkennen läßt[1]: „Die echte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung; sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch. Die Natur ist schön bis an eine gewisse Grenze; die Kunst ist schön durch ein gewisses Maß. Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes; jene erscheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei."

---

[1]) Programm der Litteraturzeitung von 1808.

Dritter Abschnitt.

Schiller's, Körner's und Humboldt's Anteilnahme.

Unsere Darstellung wendet sich nun wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Von Schiller's grundlegenden Arbeiten begannen wir; ihre Wirkung auf die Freunde, vor allem Goethe betrachteten wir. Es gilt jetzt festzustellen, was Schiller wiederum zurück empfing, was ihm für die Kunstzweige, denen er ferner stand, an Einsichten und Fortschritten geboten wurde. Schiller hatte in seinen ästhetischen Untersuchungen die bildende Kunst, auch bevor er Goethe näher trat, nicht unbeachtet lassen können; aber eine tiefere Kenntnis derselben ging ihm dennoch ab, und sein rückhaltloses Eingehen auf Goethe's und Meyer's Ansichten in späterer Zeit beweist, daß es ihm an bestimmten eigenen Vorstellungen fehlte. In dem Aufsatz über das Erhabene[1]) (1793) hatte er sich am ausführlichsten über die Skulptur vernehmen lassen, hatte das angestaunte Kunstwerk der Epoche, den Laokoon, betrachtet und gezeigt, daß er Winckelmann und Lessing wohl gelesen habe; aber er war dabei doch ganz im Rahmen seines abstrakten kunstphilosophischen Systems geblieben und hatte sich auf die tatsächlichen Bedingungen und Methoden der bildenden Kunst nicht näher eingelassen. Es sind die in jener Periode ihn beherrschenden unsinnlichen, stoisch-sittlichen Gedanken, die er auch an der Laokoongruppe sich bewähren läßt. — Auch die

---

[1]) Jetzt „Über das Pathetische".

Rezension von Matthisson's Gedichten[1]), die mit der Landschafts-dichtung auch die Landschaftsmalerei behandelt, zeigt noch jene Verachtung der Natur, welche Goethe an dem Aufsatz „Über Anmut und Würde" so unangenehm berührte. Nur als ein Symbol menschlicher Stimmungen, als Ausdruck von Ideen soll die landschaftliche Natur (wie das Reich der Töne) von der Kunst erfaßt werden dürfen, indem „vermittelst jenes symbolischen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichts von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können."

Diese völlig kunstfremden Ansichten verschwanden im Gedankenaustausch mit Goethe völlig, ohne daß wir den Fortgang dieser Veränderung im einzelnen noch nachweisen könnten. Wir wissen aus dem beiderseitigen Briefwechsel, aus den Briefen Schiller's an Körner, daß die unerschöpflichen Gespräche der Freunde sich oft auf die bildende Kunst bezogen, wir wissen, mit welchem Eifer Schiller die Bestrebungen Goethe's und Meyer's verfolgte und gemäß seinem leidenschaftlichen Tätigkeitstrieb anspornte. Wie weit er sich von seinen früheren Ansichten entfernt hatte, zeigt sein Anerbieten, in den Propyläen auf Goethe's Bekämpfung der Naturwirklichkeit eine Bekämpfung der an die Kunst gestellten moralischen oder vernunftmäßigen Forderungen folgen zu lassen[2]), ein Vorsatz, der freilich nicht ausgeführt wurde. Sehr teilnahmvoll folgte Schiller den Untersuchungen Meyer's über günstige und widerstrebende Gegenstände, indem er den praktisch sehr brauchbaren Begriff der Bestimmtheit einführte.[3]) Die prägnante Darstellung, die den entscheidenden Moment einer Handlung trifft, kann nur stattfinden bei bestimmten und darum scharf faßbaren Stoffen; alles unklare, nebelhafte, das nicht schon in der Phantasie plastisch gefaßt worden ist, kurz — die ganze romantische Abgeschmacktheit, die damals sich

---

[1]) Neue Thalia 1794; siehe im 12. Bande der Cotta'schen Ausgaben.

[2]) An Goethe 2. November 98.

[3]) An dens. 15. September 97.

zu regen begann, wird damit abgelehnt. Dieser energische, ja gewaltsame Zug in Schiller's Empfinden brachte es dann auch mit sich, daß er etwas mißtrauischer als Goethe der Auffassung gegenüberstand, die Winckelmann und Lessing von der antiken Plastik gehegt hatten. Er tritt entschiedener als Goethe für Hirt's oben erwähnte Schriften ein, die gegen den Begriff des abstrakten Schönen Front machten und das Charakteristische betonten. „Es wäre, däucht mir, jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden: denn . . . unsere allerneuesten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sich's recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Werkzeuge des modernen zu machen. Mir däucht, daß die neuern Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn in einen leeren Schall verwandelt haben.“ [1])

Solche Briefstellen bleiben indes vereinzelt; Schiller's schriftstellerische Produktion zeigt auch in dieser Zeit nur wenig Beschäftigung mit der bildenden Kunst. Wenn wir in der Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen des Schönen“ [2]) lesen, daß der geniale Bildhauer den menschlichen Bau unter dem Messer des Anatomen studiere, in die unterste Tiefe hinabsteige, um auf der Oberfläche wahr zu sein, bei der ganzen Gattung umherfrage, um dem Individuum sein Recht zu erweisen, so ist dies eine direkte Wiedergabe Goethe'scher Gedanken. Wenn wir in den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ [3]) den Maler und Bildhauer gewarnt finden, in der Darstellung des Widerwärtigen nicht soweit zu gehen, wie der Dichter, so ist dies nur eine Wiederaufnahme Lessing'scher Ansichten. Einen

---

[1]) An dens. 7. Juli 97.

[2]) Horen 1795. 9. Stück, 124. 3.

[3]) Kleine Schriften IV. 1802.

einzigen Aufsatz besitzen wir, in dem Schiller tatsächlich ein Urteil über Fragen der bildenden Kunst hat abgeben wollen. Es ist die bekannte, im engsten Einverständnis mit Goethe und Meyer verfaßte Zuschrift „An den Herausgeber der Propyläen,“ welche die Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1800 kritisiert. Sehr schön ist hier Schiller's Betrachtungsweise mit dem, was er von Goethe gelernt, verschmolzen. Seine Einteilung der Poesie in naive und sentimentalische wendet er hier auf die bildende Kunst an, indem er Kunstwerke der Phantasie und der Empfindung unterscheidet. Die Phantasie vertritt hier die naive Realistik, indem sie als das Bestreben anschauliche Bilder zu erzeugen und wirken zu lassen, der unmittelbar auf die Empfindung gerichteten sentimentalen Wirkung gegenüber gestellt wird. In den beiden Preisaufgaben, die gestellt waren, dem Überfall des Rhesus und dem Abschied Hektor's, findet Schiller Anlaß zu beiden Behandlungsweisen; der erstere Stoff regt die Phantasie, der zweite die Empfindung an. Aber ganz entsprechend seinen allgemeinen theoretischen Forderungen sieht er die glückliche Lösung der Aufgaben nun gerade darin, daß nicht was sie schon selbst enthalten, sondern das was ihnen fehlt, von dem Künstler zur Darstellung gebracht wird. Bei dem ersteren Gegenstand auch die Empfindung zu befriedigen, bei dem zweiten auch die bildende Phantasie zu beschäftigen, das schien ihm die Pflicht des wahren Künstlers und hauptsächlich danach ob dies gelungen, beurteilte er die Ausführungen. Die rein äußerlichen, stimmungslosen, natürlich wahren, tadelt er hauptsächlich bei der ersten Aufgabe, die sentimentalen, den „weinerlichen“ Hektor und die „zerfließende“ Andromache bei der zweiten. Im einzelnen richtet sich jedoch sein Urteil sehr nach den von Goethe und Meyer hervorgehobenen Punkten. Die Wahl des Moments, besonders bei dem Überfall des Lagers, der Ermordung des Rhesus wird besprochen; die Einführung der Göttin, welche die Helden zur Rückkehr ermahnt wird gelobt, weil die Tat und die Helden selbst da-

durch emporgehoben werden. Man braucht wohl Schiller kaum gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß er das Menschliche an sich gering geachtet und erst durch die Einführung einer Gottheit den Stoff gleichsam geadelt gefunden habe; das Urteil erklärt sich selbstredend aus der Natur des speziellen hier vorliegenden Stoffs, der aus dem bloß Räubermäßigen, Grausamen in die Sphäre des Ruhmwürdigen zu erheben ist. Ganz in Goethe's Sinne ist die Betrachtung des Kunstwerks auf seine symbolische Bedeutung hin, nicht etwa im Sinne der Allegorie, sondern im Sinne des Typischen, das den Einzelvorgang zum Abbild einer allgemein menschlichen Lebensfunktion macht; „alles repräsentiert nur," „alles stellt mehr vor als es ist," das sind die Ausdrücke, deren sich Schiller zur Bezeichnung dessen bedient. Wenn Hektor beim Abschiede seinen Sohn gen Himmel erhebt, so ist in dieser Bewegung die Schutzbedürftigkeit aller Unmündigen, die Troja einschließt, das Anrufen des himmlischen Schutzes für sie alle vorgebildet. Wenn daneben sich die Amme leidenschaftlicher Verzweiflung hingibt, so ist die allgemeine Stimmung des niedern Volks, dem Selbstbeherrschung und Seelenruhe gegenüber der immer drohenderen Gefahr fehlen, repräsentiert. Je verschiedenere Seiten des menschlichen Gemütslebens der Künstler in den wenigen Figuren dieses Gegenstandes vorgeführt hat, um so mehr lobt ihn Schiller; denn um so mehr wird sein Werk jene Totalität besitzen, welche auch dem begrenztesten echten Kunstwerk eigen ist, und deshalb jene innerlich reiche und doch harmonische Wirkung hervorbringen, die Schiller durch die preisgekrönte Zeichnung in vollem Maß erreicht findet: „Man fühlt sich tätig, klar und entschieden; die schönste Wirkung, die die plastische Kunst bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantasie belebt, der Geist aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verstand beschäftigt und befriedigt."

Neben Schiller nahm an den Propyläen auch Wilhelm Humboldt teil, soweit die große Reise durch Frankreich und Spanien, in der

er augenblicklich begriffen war, sein Interesse auf Gegenstände der Kunst lenkte. Längere Zeit in Paris verweilend, hatte er besonders an Goethe's Aufsätzen über Diderot Freude gefunden, doch aber den französischen Schriftsteller und seine „anarchistischen Grundsätze" gegen Goethe etwas zu entschuldigen gesucht. Diese Entschuldigung gestaltet sich allerdings zu um so schlimmerer Verdammnis, indem Humboldt der Persönlichkeit Diderot's das wahre künstlerische Ingenium völlig abspricht; sein Sinn sei nur auf die äußere Wahrheit, die Wirklichkeit gerichtet, nicht auf „die eigentliche, tiefe Wahrheit" der Dinge. Mit dieser Gegenüberstellung zeigt Humboldt schon sein verständnisvolles Eingehen auf Goethe's Absichten. Er erkennt besonders die Verständlichkeit und die praktische Brauchbarkeit von Goethe's Theorien an. Besonders dankenswert erscheint ihm der Aufsatz über die Wahl der Gegenstände, den er Goethe zuschreibt; doch erhebt er gegen allzustrenge Forderungen Einspruch, besonders in Bezug auf die Erkennbarkeit der Motive einer dargestellten Handlung.[1])

Daß Humboldt das ideale Vorbild aller bildenden Kunst nur bei den Griechen finden konnte, braucht keines Nachweises; dies hatte ihn nicht erst Goethe gelehrt; es kam aus dem Ganzen seiner Anschauung, seiner Verehrung der Griechen. Schon in den „Horen" hatte er in dem an Schiller's Arbeiten sich anlehnenden Aufsatz „Über die männliche und weibliche Form"[2]) es ausgesprochen, die Griechen allein hätten verstanden das Ideal in ein Individuum zu verwandeln, und hatte daran eine Betrachtung der einzelnen Göttertypen und des in ihnen gegebenen Ideals der Männlichkeit und Weiblichkeit geknüpft. Natürlich hatte er sich hierbei noch ganz in dem Kreise bewegt, den Winckelmann gezogen hatte und der seitdem schon so oft durchmessen war. Jetzt aus Paris — konnte er

---

[1]) An Goethe 18. März 99.

[2]) Erster Jahrgang. Drittes und viertes Stück.

Goethe etwas Neues melden; zum erstenmal trat hier die Kunst des Phidias plastisch in den Kreis, der sie so ahnungsvoll verehrte. Es waren Gypsabgüsse von Reliefs des Parthenons und des Theseustempels, welche kurz vorher aus Athen nach Paris gekommen waren. Humboldt, obwohl an die Kunstart des Laokoon und des belvederischen Apoll gewöhnt, bewies hier doch das richtige Verständnis. „Die Basreliefs", schrieb er, „sind unendlich schön. Auf den ersten Anblick haben sie etwas in neuern Werken Ungewöhnliches, eine gewisse Trockenheit, die einem auffällt. Aber betrachtet man sie genauer, so ist ein Charakter, ein Feuer, ein Leben darin, wie man in unsern Werken vergebens sucht. Da es die Vorstellung der Panathenäen zu sein scheint, so sind mehrere Reiter und Pferde, und die Pferde vorzüglich sind ausnehmend schön. . . . Am merkwürdigsten und schönsten sind die Gewänder." In den Propyläen durften diese Mitteilungen aus Rücksicht auf die Geheimtuerei französischer Museumsverwalter nicht erscheinen; mehreres andere aber, was Humboldt sandte, nahm Goethe auf. Eine seltsam mechanische und unnatürliche „Neue Art die Malerei zu lehren"[2]) wird ohne jeden Tadel geschildert und veröffentlicht; wir können überzeugt sein, daß Meyer diese Art nicht gebilligt hätte; Humboldt ging in diesen praktischen Fragen Erfahrung und Urteil ab. Die Beschreibung zweier Gemälde von David und Gerard hält sich in den Grenzen bloßen Referierens. Selbständiger und origineller waren die drei Briefe über das „Musée des Petits-Augustins," eine unter den Stürmen der Revolution ent-

---

[1]) An Goethe 18. August 99. Goethe selbst hatte in Italien nur Zeichnungen vom Parthenon (durch Worthley) zu Gesicht bekommen. Vergeblich versuchte er nun durch Humboldt den Abguß eines Abgusses aus Paris zu erhalten.

[2]) Propyläen III, 1, 110. Als Beispiel stehe hier: „Vorzugsweise wird der Winter zur Landschaft gewählt, um den Schüler zu hindern, vor der Zeit die Natur zu Rate zu ziehen."

standene provisorische Sammlung historischer Denkmäler. Leider konnte dieser Aufsatz, da er zu spät eintraf, nicht mehr in die Propyläen aufgenommen werden und hat erst in Humboldt's gesammelten Werken eine Stelle gefunden. Er bringt das Verhältnis vom Typischen und Invividuellen unter einem neuen Gesichtspunkt zur Erörterung, indem er „physiognomische" Studien anstellt, die freilich mit der sogenannten Wissenschaft dieses Namens nichts zu tun haben. Er betrachtet Gesichtsbildung und Ausdruck der dargestellten historischen Personen, er setzt sie in Beziehung zu der Zeit, in der sie gelebt, und er gewinnt dadurch bestimmte physiognomische Typen für ein jedes Zeitalter. Zu sehr treffenden psychologischen Bemerkungen bietet sich daneben Gelegenheit, und auch die dekorativen, rein ästhetisch interessierenden Nebenfiguren werden mit der Humboldt eigenen verfeinerten Empfindung gewürdigt. Von den drei weiblichen Gestalten, welche Heinrich's II. und Katharina's Herzen emportragen, meint er, sie seien das Bild der feinsten Blüte menschlicher Veredlung, und es sei daher thöricht zu streiten, ob sie die Grazien der Alten darstellen oder Sinnbilder christlicher Tugenden sein sollten, und eine Grenze zu ziehen, an die der Künstler sogar die Erinnerung vertilgt hat. Und gewiß hat der Mitstrebende deutscher Klassik hier die Sinnesart des Renaissancekünstlers richtig empfunden und in sich wiedererzeugt.

Ob Humboldt auch an der Beschreibung spanischer Gemälde Anteil hatte, welche seine Gattin auf der Reise für Goethe sorgfältig zusammentrug, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Nach den vorliegenden Zeugnissen ist für die Niederschrift ein solcher Anteil wohl nicht anzunehmen, für die Vorarbeiten kann man ihn mit Sicherheit voraussetzen. Auch diese Arbeit gelangte wegen des frühen Eingehens der Propyläen nicht zum Druck, und nur ein Teil „Rafaels Gemälde in Spanien" wurde im Jahre 1809 in dem „Programm" der Jenaischen Litteraturzeitung veröffentlicht.[1]) Hier

[1]) Vgl. Notizen aus Meyer's Nachlaß. Vierteljahrschrift III.

werden die berühmten, aber in Deutschland damals noch wenig bekannten Meisterwerke der „Madonna del pesce“, des „Spasimo di Sicilia“ u. a. in Goethe'schem Sinne, fast mit Goethe'schen Worten gefeiert, ihre erhebende Wirkung auf Seele und Geist gepriesen.

Nur selten und vereinzelt hat sich Schiller's und Humboldt's gemeinsamer Freund über bildende Kunst geäußert; Körner's Briefwechsel ist in dieser Hinsicht unergiebig, obgleich er natürlich Goethe's Tätigkeit mit Interesse verfolgte. Nähere Beschäftigung hat er trotz der berühmten Dresdner Galerie diesem Kunstzweige wohl niemals zugewandt. Allerdings berührt seine originellste Arbeit „Über Charakterdarstellung in der Musik“ auch flüchtig die bildende Kunst.[1]) Aber hier geschieht es ohne Beachtung ihrer speziellen Eigentümlichkeit und Bedingtheit. Sie wird hier nicht in Beziehung zur Natur gesetzt, nicht als ein Ausdruck naturähnlicher menschlicher Schöpferkraft aufgefaßt, sondern als eine ebenso freie Betätigung der Phantasie wie die Musik, als eine Idealdarstellung, die sich der Mittel des Raumes bedient wie die Künste des Tons und der Rede der Mittel der Zeit. Es wird besonders darauf hingewiesen, daß die Bestimmtheit der Form, welche dem Ideal gegeben werden muß, um es sinnlich faßbar zu machen, nicht so weit gehen soll, daß sie der Phantasie nichts mehr übrig läßt. Indem Körner hier besonders die Skulptur im Auge hat, gilt ihm als einzig notwendige Bestimmtheit die Beschränkung der Ausdehnung im Raume; diese Bestimmtheit der Umrisse giebt der Phantasie den genügenden Anhalt, um sich daraus das Bild zu schaffen. Nähere Bezeichnung durch Zutaten, Embleme sind nur störend. Es leuchtet ein, wie Körner sich auf diesem Wege der Goethe'schen Anschauung von dem allgemein Menschlichen, nicht historisch, religiös oder national bedingten Charakter der Skulptur näherte. Nicht minder klar ist, daß er an der griechischen Plastik diese Forderung am meisten erfüllt fand,

---

[1]) Horen I, 5, S. 105—110.

und sich besonders für jene griechischen Statuen interessierte, an welchen kein mythologischer oder historischer Name haftet, wie etwa der Doryphoros des Polyklet, Myron's Diskobol, oder der Apoxyomenos des Lysippos. Völlig mißverstehen aber würde man Körner, wenn man meinte, er habe hiermit einer gewissen akademischen charakterlosen Allgemeinheit das Wort reden wollen. Im Gegenteil, er, der selbst die Musik vollkommener Charakterdarstellung für fähig hielt, verlangte diese ebenso von der Skulptur, und seine Forderung ist nur um so strenger, wenn er einzig und allein durch die Form an sich, ohne jede erklärende oder dekorative Zutat, die Charakteristik sich vollenden lassen will. Indes bleiben diese Andeutungen so sehr im allgemeinen, vermeiden so sehr jede Beschäftigung mit den tatsächlich zu Gebote stehenden technischen Mitteln, daß sie für die praktische Kunstübung keinen Wert beanspruchen können.

Wenn so Körner, der abgesondert von dem übrigen Freundeskreis seinen Interessen und Arbeiten lebte, den Bemühungen Goethe's um die bildende Kunst ziemlich fern bleibt, so waren doch Schiller und Humboldt in ihren Dienst gezogen worden und hatten sich mit Überzeugung und Verständnis ihr angeschlossen. Wie verhängnisvoll Schiller's früher Tod für die weitere Verbreitung von Goethe's Ideen geworden, hat schon unsere Einleitung gezeigt; um so wertvoller war es für Goethe, in Humboldt noch einen dauernd verbundenen Genossen zu besitzen. Noch die im Jahre 1830 erschienene Besprechung von Goethe's „Zweitem römischen Aufenthalt“ zeigt Humboldt in unverrücktem, durch den Wechsel der Kulturepoche nicht erschüttertem Einverständnis mit Goethe. Die seither unübertroffene Charakteristik seines Wesens und seiner Dichtung, die er hier giebt, gipfelt in der einheitlichen Betrachtung von Goethe's Kunst- und Naturstudium und führt damit in das Innerste seiner Anschauungen über bildende Kunst ein.[1]) „Eine solche Anschauung geht auf den

[1]) Sämtliche Werke II, 230 f.

Begriff der Gestalt; das Gesetz ihrer innern Verknüpfung, die Reihe ihrer Entfaltungen wird zum Studium, und man besorgt nicht, dadurch den Zauber der Erscheinung zu zerstören. Allein Begriff und Studium können nur Vorbereitungen, Hilfsmittel sein, Maß angeben, Schranken setzen; die Gestalt ist immer Eins und ein Ganzes, immer mehr und ein andres. Da tritt nun das Unbegreifliche, durch kein Studium Erreichbare ein, das was nur gefühlt und geschaffen, nicht gemacht werden kann. So geht das Kunstwerk wieder in ein Naturwerk zurück."

Vierter Abschnitt.

Betrachtung der Schauspielkunst.

Im dritten Bande der Propyläen räumte Goethe in Abweichung von dem ursprünglichen Programme, auch der Schauspielkunst einen nicht unbedeutenden Platz ein. Es geschah das zunächst durch Aufnahme eines Humboldt'schen Berichtes aus Paris „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne," der ein Viertel des Heftes ausfüllte, und sodann durch einige Bemerkungen, die Goethe den Scenen aus Voltaire's Mahomet, die er übersetzt hatte, vorausschickte.

Humboldt's kritische Abhandlung[1]) — denn so darf man sie wohl nennen, obgleich sie einem Briefe eingefügt war — setzt seine eigenen „ästhetischen Versuche," sowie Goethe's grundlegende Arbeiten in den ersten Propyläenheften schon voraus, und beruht daher auf klaren und unzweideutigen Grundsätzen. Dagegen war Schiller's „Wallenstein" in Humboldt's Abwesenheit auf der Bühne erschienen und somit die neue durch ihn eingeleitete Epoche des deutschen Theaters dem Reisenden noch fremd. Vermutlich war der „Don Carlos," das einzige in Versen gedichtete deutsche Stück,

[1]) Der Abdruck in den Propyläen weicht in der Stylisierung beträchtlich von dem in Bratranek's Briefsammlung ab, und ist jedenfalls von Goethe redigiert worden. An manchen Stellen hat die Redaktion auch sachliche Bedeutung; wenn Humboldt sagt, die französische tragische Bühne sei jetzt eigentlich nichts, so korrigiert Goethe das nichts in wenig. Leider sind beide Abdrücke durch Lese= und Druckfehler offenbar entstellt. In Humboldt's Werken ist der Druck der Propyläen wiedergegeben.

das Humboldt hatte spielen sehen. Daher die entschiedene Betonung der Notwendigkeit, den Vers auf der deutschen Bühne zur Geltung zu bringen, die Forderung, auch den Schauspieler an ihn als an etwas Neues zu gewöhnen, — Bestrebungen, die mit denen Goethe's und Schiller's übrigens ganz zusammentrafen.

Humboldt's Ausgangspunkt für Kunstbetrachtung ist auch hier der Gedanke der Nachahmung eines Vorbildes, aber einer Nachahmung, die geschieht, indem der Künstler das Wahrgenommene in sein Inneres aufnimmt und kraft seiner Phantasie reproduziert. Doch bedient er sich einer etwas anderen Terminologie als in den „Versuchen," wenn er hier ausspricht, die Natur werde, indem man sie zum Kunstwerk umschaffe, „in einen Gedanken[1]) verwandelt." Es wird dem einzelnen Ausschnitt aus der Natur die Harmonie und Vollendung geliehen, die innere Gesetzmäßigkeit[2]) gegeben, welche nur der Natur als Ganzem zukommt. Wie aber — das ist die interessante Frage, die Humboldt aufwirft — läßt sich dies auf den Schauspieler übertragen, der ja gar nicht die Natur, sondern ein Kunstprodukt, das Werk des Dichters auszuführen hat? Denn daran, daß nur dies seine Aufgabe sei, hält der Kritiker durchaus fest. Er tadelt auf's Entschiedenste, daß der Schauspieler etwa eine historische Person als solche, und nicht in der Art, wie der Dichter sie geschildert, darzustellen wage; er tadelt auch, daß man den allzukonventionellen Charakter einer Dichtung durch ein desto naturalistischeres Spiel auszugleichen suche, weil dadurch Disharmonie entstehe und das Konventionelle vielmehr auch konventionell vorzutragen sei.[3]) — Ist nun der Schauspieler, der in diesem Maß

---

[1]) Der Ausdruck ist offenbar als Übersetzung von „Idee" gedacht.

[2]) Schiller hätte dies das „Voninnenbestimmtsein", die "Freiheit" genannt.

[3]) Propyläen III, 1, 87. Unwillkürlich erinnert man sich hierbei des tatsächlichen Unsinns, der heutzutage auf manchen Bühnen zuwege gebracht wird, indem man den Chor in der „Braut von Messina" oder gar in sophokleischen Stücken naturalistisch darstellt.

gebunden ist, überhaupt ein Künstler in vollem Sinn des Worts zu nennen?

Humboldt antwortet mit einem entschiedenen Ja. Er behauptet, daß das Werk des Dichters, insofern es eine einzelne Person zeichnen will, doch nur gleichsam Materialien zu einem vollen Charakterbilde giebt, daß es Sache des Schauspielers ist, diese zu einem lebendigen Ganzen zu vereinigen und so die Intentionen des Dichters zu erfüllen. Die entscheidende Stelle des Aufsatzes lautet: „Wie jeder Künstler ist der Schauspieler verbunden zu idealisieren, sein Idealisieren aber besteht darin, daß er seiner Rolle durchaus Charakter giebt, daß er alle Eigenschaften, die ihr der Dichter beilegt, als Individualität darstellt. Wie individuell auch die Poesie sei, so hat sie immer als bloßes Gedankenbild etwas Vages und Unbestimmtes; dies soll der Schauspieler fixieren, und zwar fixieren in seiner wirklichen Person, die ihm oft fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt. Was er also zu studieren hat, ist die Form des Charakters, die Art wie der Mensch durchgängige Einheit und Notwendigkeit besitzen kann.“ [1])

Gegen diese Darlegung läßt sich freilich entschiedener Einspruch erheben, nicht zwar dagegen was Humboldt als Aufgabe des Schauspielers hinstellt, wohl aber dagegen, was er dabei als selbständige Leistung desselben würdigt. Denn daß der dramatische Dichter bereits einen vollständigen einheitlichen Charakter zeichnen will, läßt sich nicht bezweifeln, und wenn in der Ausführung zahlreiche Punkte fehlen, so wird deren Ergänzung doch von jedem verständigen Leser ebenso erwartet wie von dem Schauspieler; die Phantasie, auf die gerade Humboldt das größte Gewicht legt, muß bei jedem Leser eines Dramas ebenso tätig sein wie bei dem Darsteller, ohne daß man deshalb den einem oder dem andern künstlerische Befähigung zuzusprechen braucht. Denn es ist Sache des Dichters, auch da wo

[1]) Ebenda S. 99.

er nur andeuten kann, diese Andeutung doch so zu gestalten, daß der Phantasie nur ein Bild nach diesen Andeutungen zu schaffen möglich ist. Wenn wir demnach die Gesamttätigkeit des Schauspielers nicht so hoch wie Humboldt schätzen können, so ist doch der Art, wie er diese Tätigkeit als Ausgestaltung eines individuellen Charakterbildes bestimmt, durchaus zuzustimmen.

Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint ihm nun die französische Bühne als geringwertig. Es ist das Theâtre français, das er dabei im Sinne hat, mit seinem an der klassischen Tragödie gebildeten, dem neueren Drama sich wenig anschmiegenden Styl. Der französische Schauspieler, findet er, schafft nicht einen Charakter, er interpretiert nur die Worte des Dichters durch Mimik und Deklamation, er sucht „eine bloße Verbindung deklamatorischer, musikalischer, mimischer und malerischer Schönheiten.“[1]) In diesem entscheidenden Punkte stellte Humboldt die deutsche Bühne über die französische. Dagegen sprach er der letzteren zwei Vorzüge zu, erstens den stärkeren Ausdruck der Leidenschaft, zweitens die strengere künstlerische Formgebung. Beides widerspricht sich nicht; denn gerade für den Ausdruck der Leidenschaft stehen dem französischen Schauspieler sehr bedeutende konventionell-künstlerische Mittel zu Gebote. Die Form der französischen Schauspielkunst stellte Humboldt sehr hoch. Er erklärt diesen Vorzug hauptsächlich durch die größere Ausbildung der Sinne, vor allem des Gesichts und Gehörs unter dem französischen Volke, die zur Folge hat, daß abgesehen von der Auffassung der dargestellten Charaktere und Handlungen die Sinne stets eine Befriedigung durch Bild und Ton an sich verlangen. In Deutschland meint er, geschehe demgegenüber zu wenig für die sinnliche Wirkung, die jeder Kunst unentbehrlich sei. „Es giebt eine eigne Energie unsrer Einbildungskraft, vermöge welcher sie bloß mit leeren Formen spielt und die bloßen Teile des

---

[1]) Ebenda S. 101.

Raums und der Zeit in gefälligen Verhältnissen aneinander zu reihen strebt, und dies reinästhetische Bedürfnis unserer Phantasie fordert bei jedem Werke Befriedigung, das irgend einen Anspruch auf Kunst zu machen wagt. Dekoration, Kostüm und . . . vor allem die Bildung des Körpers selbst, sollte mit mehr Sorgfalt behandelt werden. Freilich müßten dann auch unsere Tragödien um eine Stufe höher steigen und sich in ein Gewand kleiden, das auch auf den bloßen Sinn einen größern Eindruck macht. Ein Schritt geschieht schon dadurch, daß die Versifikation zu einem wesentlichen Erfordernis gemacht wird, auf diesen können die andern leicht folgen." [1])

Humboldt konnte nicht voraussehen, wie sehr Schiller's neu beginnende dramatische Dichtung diesen Forderungen entgegenkam; aber er bezeichnete mit richtigem Blick den Weg. Den notwendigen Fortschritt der französischen Kunst dagegen sah er in der Annäherung an die Natur, wie sie der berühmte Talma, dessen Spiel er ausführlich schildert, unternahm. Keinen Zweifel aber läßt er darüber, daß die Deutschen das Wesentliche schon besitzen und nur das Unwesentlichere noch zu erstreben haben, den Franzosen aber die umgekehrte, unendlich schwerere Aufgabe zu lösen bleibe.[2]) Mit großem Scharfsinn äußert er sich besonders darüber, daß die Franzosen die Unnatur ihrer Bühne nicht einmal zu fühlen vermögen, weil sie von „Natur" einen durchaus andern Begriff haben als der Deutsche.[3])

Wie stellte sich nun Goethe, zugleich Direktor und Kritiker des Weimarer Theaters, zu diesen Gedanken und Urteilen Humboldt's? Es ist bezeichnend, daß wir hier ein ähnliches Verhalten beobachten wie gegenüber den Ansichten Meyer's. Beide Freunde hatten jeder in seinem Gebiet, als den zweckmäßigen und fördernden Weg den

---

[1]) Ebenda 96. 97.

[2]) Ebenda 102. 103.

[3]) Ebenda 84. 85.

dargestellt, von der lebensvollen Natürlichkeit zur Schönheit aufzusteigen, und beider Äußerungen werden von Goethe mehr zu Gunsten des gesetzmäßig-ästhetischen als des natürlich-lebendigen verwertet. An Humboldt's Aufsatz schließt er die Bemerkung, kein Freund des deutschen Theaters werde jenen lesen, „ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalgangs, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herüber geleitet werden möchten.“ [1]) Kein Wort von den schweren Bedenken, die Humboldt gegen dies Theater erhoben hatte, von dem mehr tadelnden als lobenden Charakter seines Aufsatzes, sondern nur dieser einzige Punkt hervorgehoben und dann mit dem Hinweis auf Iffland's Spiel des „Pygmalion“, auf das immer entschiedenere Hervortreten versifizierter Dramen beleuchtet. Zuletzt wird mit einigen Worten die Übersetzung des „Mahomet“ eingeleitet und ausdrücklich erklärt, sie sei unternommen worden, „um den Schauspieler zu einem wörtlichen Memorieren, zu einem gemessenen Vortrag, zu einer gehaltnen Aktion zu veranlassen.“

Wie sehr Goethe in seiner Theaterleitung praktisch diesen Gesichtspunkten gefolgt, ist allbekannt. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier seine Tätigkeit in dieser Richtung zu untersuchen; wir haben es nur mit der Kunst des *Schauspielers*, nicht mit der Regierungskunst des Direktors zu tun.[2]) Daß er in einem gerechtfertigten und künstlerisch hochernsten Bestreben hier und da zu weit gegangen, wird nicht zu leugnen sein. Schiller's sehr bedingte Zustimmung zur Aufführung des Mahomet, seine entschiedene Abmahnung von der Darstellung des „Alarcos“ fallen hier als Zeug-

---

[1]) Ebenda 161.

[2]) Das Jubiläum des Weimarer Theaters hat bekanntlich eine Reihe Schriften hierüber zu Tage gefördert, unter denen wir besonders auf diejenige Julius Wahle's hinweisen. Für den sechsten Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft ist neues Material aus diesem Gebiet in Aussicht gestellt.

nisse umsomehr ins Gewicht, als er prinzipiell mit Goethe's Grundsätzen durchaus übereinstimmte.

Zu einem interessanten Streit zwischen beiden kam es wegen des schon früher erwähnten „Pygmalion“, dessen Darstellung durch Iffland Goethe als musterhaft pries, während Schiller, freilich ohne Iffland in der Rolle gesehen zu haben, auf Grund bloßer Lektüre des Monodrams es für unmöglich erklärte, daß dieses Werk eine befriedigende Wirkung hervorbringen könne, und als echter unerschütterlicher Dogmatiker selbst auf Goethe's durch den Augenschein begründetes Zeugnis nicht seine Meinung aufgeben wollte. Der Mangel an Naturwahrheit und an Handlung schien ihm auch für den bedeutenden Schauspieler unüberwindlich.[1])

Indes war eine solche Rolle gerade in Iffland's Repertoire eine sehr vereinzelte Erscheinung, und im ganzen rühmte auch Goethe ihn gerade um der Vorzüge willen, die Humboldt vor allem forderte, als lebendigen Charakteristiker. Er hebt hervor, „die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles was zu seiner Rolle gehört zu entdecken weiß,“ „die Nachahmungsgabe, wodurch er das gefundene und gleichsam erschaffne darzustellen weiß,“ die scharfe Absonderung der Rollen von einander, — außerdem aber noch „den Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt.“ Mit dieser letzten Bemerkung ist zugleich bezeichnet, in welcher Art von Rollen Goethe ihn am meisten schätzte; die tragischen, die furchtbaren und erschütternden waren es nicht. Wenige Jahre später sprach er sich sehr lebhaft gegen seine Darstellung des Franz Moor aus, den Iffland als würdigen Mann, oder nach Goethe's Ausdruck als „würdiges Hundsfott“ gab, als einen „englisierten“ Teufel.[2])

Im allgemeinen fand aber Goethe durch Iffland die theatralische Kunst auf einen richtigen Weg gebracht, der mit der Richtung,

---

[1]) Siehe oben S. 134.

[2]) Hempel XXVIII, 700; vgl. dazu 674.

die er in Weimar einschlug, fast übereinstimmte, umsoweniger vermochte er mit andern deutschen Theatern sich zu befreunden. Wohin er auch kam, zeigte er sich nicht befriedigt. Am meisten empörte ihn die glatte Natürlichkeit in Leipzig. „Der Naturalismus", schrieb er an Schiller, „und ein loses, unüberdachtes Betragen im Ganzen wie im Einzelnen kann nicht weiter gehen. Von Kunst und Anstand keine Spur. Eine Wiener Dame sagte sehr treffend: die Schauspieler täten auch nicht im geringsten als wenn Zuschauer gegenwärtig wären. Bei der Recitation und Deklamation der meisten bemerkt man nicht die geringste Absicht verstanden zu werden. Des Rückenwendens, nach dem Grunde Sprechens ist kein Ende; so geht's mit der sogenannten Natur fort, bis sie bei bedeutenden Stellen gleich in die übertriebenste Manier fallen."[1]) Gerade diese Betrachtungsweise war auch die Schiller's, der den „Konversationston" mit dem tragischen Styl unvereinbar fand, und der „das Vorurteil des beliebten Natürlichen" selbst durch Iffland in Berlin allzu gepflegt fand.[2])

Daß Goethe bei so eifriger praktischer Bühnentätigkeit und so scharfem kritischem Urteil nicht unterließ, seine Anschauungen auch in bestimmter Form zu fixieren, braucht kaum gesagt zu werden. In den zahlreichen Niederschriften über alle Zweige der Kunst, die aus jenen Jahren stammen, findet auch die Schauspielkunst stets ihre Stelle.[3]) Von großem Interesse ist die Art, wie sie in dem

---

[1]) An Schiller 4. Mai 1880. Demgegenüber machte sich in Leipzig, als Goethe einige Jahre später die Weimarer Truppe dort gastieren ließ, neben dem Beifall der Majorität doch auch eine starke Opposition gegen die klassische Spielweise geltend, die in einer eigenen anonymen Schmähschrift „Saat von Goethe gesät" ihren Ausdruck fand.

[2]) An Körner 23. Sept. 1801.

[3]) Schon in den „Lehrjahren" hatte Goethe die Bühnenkunst an vielen Stellen behandelt, doch ohne auf die allgemeinen ästhetischen Fragen einzugehen, die uns hier interessieren.

„Schema über den Dilettantismus“ besprochen wird. Mehr als vor irgend einer andern Kunst wird der Dilettant vor ihr gewarnt; die verderblichen Folgen ihres dilettantischen Betriebes werden weit eindringlicher als dessen Vorteile dargestellt. Betrachtet man dieses Register von Schäden und Mängeln, die der Bühnendilettant einerntet, so fühlt man sich nicht weit von den Gesetzen der „Wanderjahre“ entfernt, in deren Idealstaat das Schauspiel bekanntlich überhaupt nicht geduldet wird. Doch ist es nur ein Punkt der direkt für die künstlerische Ausbildung als verderblich hervorgehoben wird und uns hier interessiert; „zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologische Wirklichkeit ersetzen muß.“ Der Satz ist bedeutungsvoll, weil er Ziel und Abweg der Schauspielkunst erkennen läßt. Wie jede Kunst so ist auch sie an „Begriffe und Traditionen“ gebunden; der Dilettant vermag sie sich nicht anzueignen, und so bleibt sein Spiel in der Sphäre der „Wirklichkeit“.[1]) Weil es aber doch notwendig ist, um irgend ein Interesse zu erregen, das Spiel von dem Platten und Alltäglichen zu unterscheiden, so wird die Wirklichkeit in eine „pathologische“ umgewandelt, sei es durch übertriebene Leidenschaft, sei es durch burleske Komik. In diesem Sinne waren fast alle zeitgenössischen Bühnen Deutschlands für Goethe dilettantisch. Was er selbst in Weimar erstrebt und geleistet, suchte er im Jahre 1802 durch einen eigenen Aufsatz: „Weimarisches Hoftheater“ öffentlich darzulegen.[2]) Daß der Schauspieler nicht seine eigene Individualiät, sondern den geforderten, fremden Charakter spiele, daß er den unrichtigen Begriff von Natürlichkeit aufgebe, daß er rhythmische Dichtung mit richtiger musikalischer Empfindung wiederzugeben wisse, das bezeichnet er als die Hauptabsichten, die er zu

---

[1]) Hempel XXVIII, 182.

[2]) Ebenda 673, aus „Journal des Luxus und der Moden“.

verwirklichen gestrebt habe. Weit mehr in das Detail der Kunst noch gehen die Aufzeichnungen, die wir als „Regeln für Schauspieler“ in den Werken abgedruckt finden. Indessen verdanken diese Regeln ihre Form nicht Goethe's eigener Arbeit; sie sind vielmehr aus Materialien, die er zum Zweck dramatischen Unterrichts gesammelt hatte, durch Eckermann zusammengestellt worden. Sie sind ein Zeugnis für die ungemein straffe Ordnung des Zusammenspiels, die streng abgemessene Regelmäßigkeit des Verlaufs, endlich die beständige Rücksicht auf den Zuschauer und Hörer, die Goethe für notwendig fand. Das Ensemble des Spiels war ihm ein Kunstwerk, das zugleich mit den Sinnen des Auges und Ohrs aufgenommen werden sollte.

Es ist durch diese Grundsätze in Weimar der maßgebende Typus für Aufführung von Werken idealen Styls geschaffen worden; für Schiller's Jambenstücke, für Iphigenie wie Nathan, für das griechische und lateinische Drama. Für Werke anderer Art, wie Götz und Egmont, wie die shakespeare'schen Dramen ist die Weimarer Schule dagegen nicht so mustergiltig geworden wie die Iffland's in Berlin.

Niemand wird sich dem Eindruck verschließen können, daß die Äußerungen, die wir sowohl von Goethe als seinen Freunden über die Schauspielkunst besitzen, weit mehr sich auf Einzelheiten beziehen und an ihnen zu haften scheinen, als wir es sonst in ihren kunstkritischen Schriften gewohnt sind. Aber es ergiebt sich dies notwendig aus der Natur des Stoffs. Die Schauspielkunst ist eben nicht eine selbständige, aus einem eigenen Triebe entspringende und auf eine eigenartige Wirkung hinzielende Kunst; sie ist nur eine Summe von Mitteln, welche die Absichten eines anderen Künstlers zur Verwirklichung führen sollen.

Schluß.

Die geistige Arbeit, deren Ergebnisse wir festzustellen versucht haben, gehört der kurzen Zeitspanne des Zusammenwirkens von Goethe und Schiller an. Wie niederdrückend der Tod des letzteren auf die Freunde und ihre Bestrebungen wirkte, haben wir schon im Eingange gezeigt. Dieser Tod wirkte aber auch trennend. Goethe entbehrte hinfort der verständnisvollen und doch unabhängigen Kritik Humboldt's und Körner's, die Schiller meist ihm vermittelt hatte; nur in der bildenden Kunst blieb ihm der gewohnte und vertraute Gedankenaustausch gewahrt. Humboldt fand in Rom allmählich den Übergang zur diplomatischen und politischen Tätigkeit, die ihn für viele Jahre dem Kreise seiner geistigen Interessen entrückte. Nur ein kurzes Zwischenspiel darin war seine Verwaltung der Kultusabteilung, die seinen Namen mit der geistigen Wiedererhebung Preußens verknüpft hat. Nach Wien und Leipzig und Paris und wiederum nach Paris führte ihn dann der Strom der Ereignisse, und auch als dessen Wogen sich gelegt, folgte er noch mehrere Jahre seinem ruhigeren Flusse, bis er durch politische Motive zum Scheiden aus der politischen Welt veranlaßt und so wieder in sich selbst zurückgeführt und dem eigenen Gang seines Geistes zurückgegeben wurde. Wenn er jetzt aber die Gegenwart an jene fast um zwanzig Jahre abliegende Vergangenheit anknüpfen wollte, welche Veränderung mußte er wahrnehmen! Ein gewaltiger Sturm

war dahingebraust; wie vieles hatte er zerstört und mit welch regelloser Willkür hatte er einzelne Stämme nur verschont! Und was nun wiederum aufsproßte, das rankte sich an jenen hinan und sog aus ihnen oft eine nicht heilsame Nahrung. Humboldt fand sich einsam, und wie er sich aus der Umgebung nun in die Ferne rettete und seine Sprachwanderungen bis nach den Inseln des Indischen Ozeans ausdehnte, so rettete er sich auch zugleich in die Erinnerung einer ihm vor allem wertvollen Vergangenheit; Schiller's Gestalt stieg vor ihm empor, und indem er seinen Briefwechsel mit ihm der deutschen Nation darbot, entwarf er zugleich jene Charakteristik, die von Verehrung wie Freundschaft in gleichem Maße zeugt. Hierin traf er mit Goethe zusammen. An Goethe war jener Sturm vorübergebraust wie die „Wellen vor den Göttern wandeln“; er stand unerschüttert, von allen angestaunt; aber unter seinem Schatten mochte man nicht wohnen. Was er wollte und erstrebte, hatte nicht Wirkung; aber er selbst wirkte dennoch. Seine Kunst- und Naturstudien wurden mit Geringschätzung aufgenommen, seine Lebensweisheit in Vers und Prosa nicht in ihrem Wert erkannt; trotzdem galt er unbestritten als der Erste Mann des deutschen Volkes. Aber das konnte ihm nicht genügen. Zahllos sind die Klagen aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, wie wenig er verstanden werde, wie selten er die Wirkung hervorbringe, die er gehofft habe. Auch er wandte sich gerne in die Vergangenheit zurück, und wenn er früher bei seiner Jugend und den entscheidenden Erlebnissen der Italienischen Reise sich verweilt hatte, so zog ihn jetzt die Gemeinschaft mit Schiller mächtig an und auch er erschloß die ununterbrochene Reihe der Briefe seinem Volke, als ein Bild Schiller's, „wie in Freundschaft und Einigkeit mit manchen untereinander Wohlgesinnten, besonders auch mit mir, er unabläßig gestrebt und gewirkt, und wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere stets erhaben gewesen.“

Diese Veröffentlichungen wurden mit gebührender Achtung und Teilnahme aufgenommen; aber sie übten durchaus keine bedeutende Einwirkung auf den Gang des geistigen Lebens; es fehlte den Zeitgenossen das Organ sie wirklich sich anzueignen; es war eine neue Generation in der Schule der Romantiker herangewachsen; die Kunst war in den Dienst der Tendenzen getreten. Die Romantiker in ihrem ersten Auftreten, hatten vor allem durch den Mund Friedrich Schlegel's es ja verkündet, daß die neue Poesie nur Ausdruck und Bestandteil einer neuen Weltanschauung sein solle, daß Poesie und Philosophie, Kunst und Religion, Geschichte und Politik nur Spiegelungen der einen neuen Offenbarung darstellen sollten, die von den neu erstandenen, genialen Individualitäten ausgehen werde. Dieser Gedanke, wenn auch phantastisch, ja chimärisch, hatte unstreitig etwas Großartiges. Zur Verwirklichung desselben fehlte indes eine wesentliche Vorbedingung: die ihn ersonnen, hatten selbst keine Weltanschauung. Als sie dieses Mangels inne wurden, begannen sie ihre Anleihen bei der katholischen Kirche, in deren gewohntem Leben einheitliche und geschlossene Weltanschauung ja ein längst gangbarer Artikel war. Sie gaben sich die Miene nicht zu bemerken, daß sie damit statt des verheißenen Fortschritts den offenkundigsten Rückschritt zu ihrem Gesetz machten. Wenn bei jener Vermengung von Religion und Poesie es anfänglich geschienen hatte, als sollte die Religion in eine unwürdige Abhängigkeit von der Poesie kommen, so wendete sich das Blatt doch sehr schnell, und die Poesie ward die Sklavin fanatischer, asketischer, hierarchischer Tendenzen. Und nicht nur die Poesie, ebenso auch die Malerei. Vergeblich erhob Goethe in „Kunst und Altertum" mit Meyer seine Stimme gegen die Neudeutsche religiös patriotische Kunst; er ward nicht mehr verstanden. Denn neben der religiösen war zugleich die „patriotische" Tendenz mächtig geworden, richtiger schlechthin die „politische" benannt. Was in den Jahren der Befreiungskriege der notwendige Ausdruck einer alle Geister unwiderstehlich

erfassenden patriotischen Leidenschaft gewesen war, das wurde in der folgenden Friedenszeit zur parteimäßigen, die Freiheit der Kunst hemmenden Tendenzwirkung. Weder die liberale oder radikale Dichtung der Polen- und Griechenschwärmer, der Burschenschafter oder des jungen Deutschland noch die sich ihr entgegenstellende Poesie aristokratischer, sowohl katholischer als protestantischer Kreise konnte im Sinne Goethe's und Schiller's den Gang der Litteratur fördern.

Ein wahres Verhängnis aber, — freilich ein durch die ganze bisherige Entwickelung vorbereitetes war es, daß zugleich durch den Machtspruch des angesehensten Philosophen eine Theorie der Kunst zur Herrschaft kam, welche das Siegel der Billigung auf diese traurigen Erscheinungen setzte und die Kunst endgiltig von ihrer einfachen Aufgabe, der freien ästhetischen Auffassung und Darstellung zu entfernen und den herrschenden Tendenzen des geistigen Lebens unterzuordnen schien. Für Hegel, der einen so gewaltigen Einfluß auf die Kunstlehre gewann, ist die künstlerische Auffassung eine Form des Wissens, ein sinnliches Wissen, und eben darum eine niedrige Form des Wissens. Nicht viel anders hatten hundert Jahre früher die Ästhetiker die Kunst als ein „undeutliches“ Wissen zu erklären gesucht, und nichts mehr vermocht, als allerlei entschuldigendes für dieses Aschenbrödel im Vergleich zu Sittlichkeit, Philosophie, Religion vorzubringen. Die große Errungenschaft der Freiheit und selbstständigen Würde, die Kant der Kunst gewonnen, mit der Goethe und Schiller weiter geschaltet hatten, wurde nun aufgegeben. Für die praktische Kunstübung hatte dies die Folge, daß mehr und mehr der Gedanke, die „Idee“ des Kunstwerks als das Wesentliche betrachtet, das tatsächliche Schaffen aber immer mehr geringgeschätzt wurde, und dadurch ein langsames aber sicheres Zurückgehen der künstlerischen Arbeitsleistung und ihrer gesundesten Grundlage, des Naturstudiums eintrat. Für die Geschichte und Kritik der Litteratur ergab sich gleichfalls eine höchst bezeichnende und unerfreuliche Fol-

gerung. Es mußte sich, da in so großer Zahl authentische Äußerungen unserer großen Dichter vorlagen, die Wahrnehmung zwingend aufdrängen, daß ihnen für die so formulierte Aufgabe der Poesie die Würdigung gefehlt hatte. Wie leidenschaftlich verwahrt sich Goethe dagegen, daß er im Faust, im Tasso, im Wilhelm Meister eine „Idee“ habe darstellen wollen; reiches, buntes, menschliches Leben in bald tragischer bald heiterer Gestalt sich harmonisch aneinander schließend habe er dargestellt. Wie entschieden faßt Schiller gerade auf dem Höhestande seiner dramatischen Produktion die Dichtung von dem Gesichtspunkt der sinnlichen Wahrnehmbarkeit und der sinnlichen Wirkung! Wohl bewiesen manche die hartnäckige Kühnheit, trotz Goethe in Goethe's Werken die „Ideen“ zu erkennen, wie es besonders Rosenkranz unternahm; im allgemeinen aber setzte sich die Meinung fest, hier sei nicht die höchste Stufe der modernen Poesie zu finden, sondern in Shakespeare. Freilich paßten jene Forderungen der Hegel'schen Ästhetik auf diesen noch weniger; aber er konnte dem nicht mehr widersprechen, was man ihm unterschob und in ihn hineindeutete. Die Art, wie Gervinus Shakespeare's Dramen analysiert hat, giebt für diese Behandlung die ungeheuerlichsten Beweise.

Goethe und Schiller aber traten in dem allgemeinen Bewußtsein der Nation in den Hintergrund. Es kam eine Zeit, in der man Schiller als Dichter für die reifere Jugend betrachtete, und Goethe zwar als Schöpfer einiger unvergänglicher Werke verehrte, im übrigen aber von ihm nur zu wissen meinte, daß er ein Egoist von anstößigem Lebenswandel und bedauerlich unpatriotischer Sinnesart gewesen sei und in verschiedenen Wissenschaften unglücklich dilettiert habe. Diese Zeit — mit Freude dürfen wir es sagen — ist vergangen! Die moderne germanistische Wissenschaft, ihre Arbeit, wie sie an den Universitäten und wie sie in Weimar betrieben wird, hat über allen sprachlichen Leistungen das großartige Verdienst, Goethe und Schiller uns wieder zu lebendigen

Gestalten gemacht, den Wert aller ihrer Lebens- und Geistes-äußerungen unwidersprechlich verkündet zu haben. Will sie aber ihre Aufgabe vollenden, so muß sie uns nicht nur zu den Erlebnissen und Dichtungen der Meister, sondern auch zu ihrem Wesen und Wollen den Zugang eröffnen.

Anhang.

I.

(Vgl. das voranstehende Facsimile.)

Die Kunst lehrt die geadelte Natur
mit Menschentönen zu uns reden,
in todten seelenlosen Oeden
verbreitet sie der Seele Spur.
Bewegung zum Gedanken zu beleben,
der Elemente todtes Spiel
zum Rang der Geister zu erheben,
ist ihres Strebens edles Ziel.
Nehmt ihm den Blumenkranz vom Haupte,
womit der Kunst wohlthätge Hand
das bleiche Trauerbild umlaubte,
nehmt ihm das prangende Gewand,
das Kunst ihm umgethan, — Was bleibt der Menschen Leben?
Ein ewig Fliehn vor dem nacheilenden Geschick,

ein langer letzter Augenblick!
O wie viel schöner, als der Schöpfer sie gegeben,
gibt ihm die Kunst die Welt zurück.

Jena, den 28. März 1790.

Friedrich Schiller.

Die obenstehenden Zeilen finden sich in dem Stammbuch des livländischen Malers Karl Graß, der im Jahre 1790 in Jena studierte und mit Schiller seitdem in steten Beziehungen blieb; einige Briefe von ihm hat Urlichs in dem

Werke: „Charlotte von Schiller und ihre Freunde“ abgedruckt. Sein Stammbuch enthält u. a. Einträge von Lavater, Schubert, Hardenberg, ferner von Schiller's Mutter und einer seiner Schwestern. Schiller's Verse sind außer einigen Zeilen, die er Baggesen als Gedenkblatt gegeben, das einzige poetische Erzeugnis des Jahrs 1790. In Ton und Inhalt erinnern sie lebhaft an die „Künstler“, bei deren Schlußredaktion Schiller bekanntlich eine ganze Reihe von Strophen ausgeschieden hat, von denen einige in den Briefen an den Prinzen von Augustenburg uns erhalten sind. Dem Inhalt nach charakterisieren sich die Verse als ein Produkt des jugendlichen, noch nicht durch Kant's Schule gegangenen Schiller. Die schroffe Entgegensetzung von Kunst und Natur, die leidenschaftliche Verachtung der Natur zeigt ihn noch ganz auf der Stufe stehend, da Goethe sich mit ihm noch nicht befreunden konnte und sich selbst noch durch einen Aufsatz wie „Über Anmut und Würde“ abgestoßen fand. Die Ausdrücke „Bewegung“ und „Gedanken“ erinnern an „motus“ und „intellectus“ bei Spinoza. — Die Form des Gedichts ist in der Ungleichartigkeit der einzelnen Zeilen, in der Unregelmäßigkeit des Reims ganz die an Wieland's Dichtweise sich anlehnende der „Künstler“. Für die zweite Hälfte des Gedichts läßt sich jedoch auch der strikte Beweis führen, daß sie ursprünglich jenen angehörte. Am 16. Januar 1789 schrieb Körner an Schiller allerlei Bemerkungen über das ihm zugesandte Manuskript der Künstler; darunter auch die folgenden:

„Was ist der Menschen Leben? paßt dies zum vorhergehenden? Als er sie gegeben wird dunkel, weil der Mensch das Nächstvorhergehende ist.“

Schiller antwortete am 22.: „Was ist der Menschen Leben? u. s. f. zwischen diesem und dem Vorhergehenden, das wir ihm umgetan, ist nur ein Komma; es heißt also: Was ist das Leben der Menschen, wenn ihr ihm nehmet, was die Kunst ihm gegeben hat? Ein ewiger aufgedeckter Anblick der Zerstörung.“ Acht Tage später repliziert Körner: „Bei der Stelle Was ist der Menschen Leben hat mich das folgende O wie viel schöner irregeführt. Empfängt er geht doch auf Gott. Daher verstand ich unter dem Totenbilde die Welt, und wußte nicht, wo das Einschiebsel herkam: „Was ist der Menschen Leben?“

Es bedarf keines Beweises, daß trotz mancher Abweichungen dennoch die angeführten Stellen in unserem Stammbuchgedicht zu finden sind. Schiller hat den betreffenden Abschnitt schließlich ganz aus den „Künstlern“ entfernt; aber trotzdem aufbewahrt und zwei Jahre später als Erinnerungszeichen verwertet. Ob die Veränderungen, welche wir konstatieren können, erst damals oder schon 1789 vorgenommen wurden, läßt sich nicht entscheiden.

Indes jene von Körner angeführten Worte finden sich sämtlich nur in den

neun letzten Zeilen des Stammbuchgedichts wieder; die acht ersten sind davon nicht betroffen. Auch glaube ich nicht, daß diese beiden Teile ursprünglich zusammengehörten. Mit der neunten Zeile hebt ein neuer Ton an; auch die plötzliche Einführung des Pronomens „ihm", das erst vier Zeilen später erklärt wird, macht wahrscheinlich, daß ursprünglich andere Verse vorausgingen. Auch ist der Inhalt der ersten acht Zeilen ein zu allgemeiner, als daß man sie sich inmitten der detaillierten und breit ausgesponnenen Reflexionen der Künstler an richtiger Stelle denken könnte. So sehe ich keinen Grund zur Annahme, daß diese Verse vor 1790 gedichtet seien; sie mögen erst bei Gelegenheit des Stammbucheintrags mit dem Fragment aus den „Künstlern" vereinigt worden sein.

II.

(Zu Seite 34.)

Ein trauriges Zeichen von der Gehässigkeit, zu der sich Herder gegenüber den Kunstbestrebungen Goethe's hinreißen ließ, ist die Tatsache, daß das Manuskript einer äußerst hämischen Besprechung der Kunstausstellung von 1802 (Zeitung für die elegante Welt) Herder's Begutachtung unterlegen und schließlich, wenn auch mit einem einschränkenden Nachwort das Imprimatur erhalten hat. Das Manuskript, welches aus Maltzahn's Nachlaß in meinen Besitz gekommen, trägt von Herder's Hand die Aufschrift „Weimarische Kunst-Ausstellung und Preiß-Austheilung" und enthält am Schluß die auch in die Zeitschrift übergegangene Nachschrift, und zwar wie B. Suphan konstatiert hat, von Herder's Sohn geschrieben. Das Manuskript selbst ist von Schreiberhand; der Styl beweist augenscheinlich, daß die sehr ausführliche Kritik von Böttiger herstammt. Die breit behagliche und salzlose Ironie, die sich der Form nach gegen Meyer, dem Wesen nach gegen Goethe richtet, erinnert lebhaft an die bekannte Jon-Kritik (Ges. Schriften Teil 1), deren Abdruck Goethe verhindert hatte. Es sei noch bemerkt, daß die Entschuldigung der Nachschrift, die behauptet, der letzte Abschnitt der Beurteilung, der sich am schärfsten äußert, sei erst später eingegangen und habe den Herausgeber selbst überrascht, mit dem Zustand des Manuskripts nicht zu vereinigen ist, und sich als bloßer Vorwand darstellt. (Über Herder's Verhältnis zu Böttiger vgl. Haym II, 755—759.)

Druck von W. Hartmann in Leipzig.







